

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

Dottorato di ricerca in Italianistica e Filologia romanza

Ciclo XXVIII

Retorica liturgica nel «Paradiso» di Dante

Coordinatore:

Chiar.ma Prof.ssa Gabriella Ronchi

Tutor:

Chiar.mo Prof. Paolo Rinoldi

Dottoranda: Elena Gurioli

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
1. IL PARADISO NELLE VISIONI DELL'ALDILÀ PREDANTESCHE: CANTI, PREGHIERE, GESTI	p. 5
2. «COME SARANNO A' GIUSTI PREGHI SORDE?». LE PREGHIERE DI DANTE PERSONAGGIO	p. 45
2.1 Struttura liturgica delle preghiere ai beati	p. 45
2.2 Ringraziare e lodare Dio	p. 61
2.3 «Sorrise e riguardommi»: pregare Beatrice	p. 72
3. DAL CANTO ALLA LUCE: QUADRI LITURGICI NELLE PREGHIERE DEI BEATI	p. 79
3.1 L' <i>Osanna</i> tra Scrittura e rito	p. 93
3.2 Liturgie mariane	p. 108
3.2.1 <i>Ave Maria</i>	p. 109
3.2.2 <i>Regina Coeli</i>	p. 128
3.2.3 «Vergine Madre»	p. 146
3.3 Rito, lode e autobiografia nei canti dell'esame	p. 167
3.3.1 Una liturgia "personale"	p. 167
3.3.2 «Benedetto sia tu, trino e uno»	p. 178
3.3.3 Preghiera ed esilio nella <i>Commedia</i>	p. 184
4. ELEMENTI LITURGICI E SACRI NELLE INVOCAZIONI DI DANTE POETA	p. 193
4.1 Pregare per chiedere, pregare per gioire	p. 193
4.2 Due esempi di retorica sacra	p. 218
5. <i>ACTIO</i> LITURGICA	p. 233
CONCLUSIONE	p. 249
BIBLIOGRAFIA	p. 257

nulla vedere e amor mi costrinse
Par. XXX, 15

a Filippo, Raffaele, e Davide

INTRODUZIONE

Il lavoro si è posto anzitutto l'obiettivo di esaminare in modo sistematico le presenze liturgiche nella terza cantica del poema dantesco e il loro valore strutturale. Se infatti esistono studi puntuali sulle singole occorrenze nei singoli canti, o più in generale che riguardino l'intera *Commedia*¹, tuttavia manca ancora un lavoro che si rivolga al *Paradiso* in un'ottica d'insieme, senza sezionare e isolare i passaggi di interesse. Negare la possibilità di una lettura di più ampio spettro della presenza di preghiere e di luoghi liturgici nella terza cantica, lettura che peraltro è applicata con costanza e regolarità negli studi danteschi sulle tematiche più disparate, andrebbe contro il principio stesso che regola la stesura dell'intero poema, in cui ogni elemento è fortemente irrelato con l'opera in generale: citando Pasquini², il lettore attende sempre di trovare «compimenti» agli «umbriferi prefazi»³ che incontra di verso in verso.

Il *Paradiso* dantesco è concepito come il regno della continua lode a Dio. Tanto i beati quanto le schiere angeliche sono immerse in una perenne contemplazione e adorazione della divinità, che interrompono soltanto temporaneamente per soddisfare il desiderio di conoscenza di Dante personaggio, privilegiato pellegrino dell'aldilà. Rispetto alle parodie liturgiche ravvisabili nell'*Inferno* – veri e propri stravolgimenti delle forme e dei contenuti del

-
- 1 Tra i più recenti contributi di carattere generale si vedano: L.M. LA FAVIA, «...ché quivi per canti...» (*Purg.*, XII, 113). *Dante's Programmatic Use of Psalms and Hymns in the Purgatorio*, in «Studies in Iconography», X (1984-86), pp. 53-65; F.M. ARCURI, «*Asperges me sì dolcemente udissi*». *Il percorso liturgico di Dante alle origini dell'innocenza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008; G.L. PIEROTTI, *Il Purgatorio e il Paradiso secondo il programma liturgico della settimana «in albis»*, in «Testo», LIII, n.s. 28 (2007), pp. 29-45; E. ARDISSINO, *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia di Dante*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009; S. CARAPEZZA, *La teodia del Paradiso. Il modello dei Salmi nelle preghiere di Dante e dei beati*, in «L'Alighieri», L, n.s. 34 (2009), pp. 93-115; M. TREHERNE, *Liturgical Personhood. Creation, Penitence, and Praise in the Commedia*, in *Dante's Commedia. Theology as Poetry*, a cura di V. MONTEMAGGI e M. TREHERNE, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2010, pp. 131-160; R.L. MARTINEZ, *Dante and the Poem of Liturgy*, in *Reviewing Dante's Theology*, 2 voll., ed. by C. HONNESS and M. TREHERNE, Oxford, Peter Lang, 2013, vol. II, pp. 89-155. Una miscellanea di studi sul tema della liturgia nella *Commedia* è: *Preghiera e liturgia nella Commedia*. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna 12 novembre 2011, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013.
 - 2 Cfr. E. PASQUINI, *Dai «prefazi» ai «compimenti»*, in *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 1-26.
 - 3 Cfr. *Par.* XXX, 78.

rito cristiano⁴ – e alle numerose preghiere che compongono la ritualità del Purgatorio⁵ e del Paradiso terrestre, la liturgia nel Paradiso si configura come il compimento della lode e della supplica a Dio. Le varie modalità attraverso cui è espressa questa particolare liturgia paradisiaca – costituita da preghiere e canti noti, ma anche da gesti, danze e infine dalla muta contemplazione – sono state, si è detto, prese in considerazione dalla critica dantesca, ma mai attraverso lavori complessivi che si proponessero di indagarne ogni aspetto e funzione. Questa ricerca prende dunque le mosse dalla consapevolezza che la presenza della liturgia nella terza cantica è pervasiva e varia: essa ha un nucleo fondamentale nelle esplicite occorrenze di testi liturgici, ma si allarga a comprendere ogni forma del discorso rivolto a Dio, non solo dai beati, ma anche da Dante poeta e da Dante personaggio, che spesso, su piani diversi, partecipano a questa fenomenologia della preghiera.

In primo luogo si sono indagate le ragioni per le quali la liturgia del terzo regno sia stata a più riprese tacciata dalla critica di mancata innovazione rispetto alle fonti: Dante non farebbe altro che ricalcare l'idea di Paradiso come «luogo deputato alla lode», senza tuttavia inserire elementi di particolare novità o interesse. Il legame con la tradizione è evidente, come pure è evidente la maggior pregnanza liturgica delle prime due cantiche; l'*Inferno* in un'ottica di distorsione parodica, il *Purgatorio* in quanto regno soggetto alla liturgia delle ore terrene. Si è dunque cercato, in un primo capitolo, di operare una schedatura delle più importanti

-
- 4 L'unico studio complessivo sulle parodie liturgiche nell'*Inferno* rimane E. ARDISSINO, *Parodie liturgiche nell'Inferno*, in «Annali di Italianistica», XXV (2007), pp. 217-232; ora rivisto in EAD., *Tempo liturgico e tempo storico*, cit., pp. 31-49. Sulla parodia in letteratura si vedano F. NOVATI, *La parodia sacra nelle letterature moderne*, in ID., *Studi critici e letterari*, Torino, Loescher, 1889, pp. 177-310; P. LEHMANN, *Die Parodie im Mittelalter. Mit 24 ausgewählten parodistischen Texten*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1963; N. GIANNETTO, *Rassegna sulla parodia in letteratura*, in «Lettere italiane», XXIX (1977), pp. 461-481; G. GORNI-S. LONGHI, *La parodia*, in *Letteratura italiana. Vol. V: Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 459-487; A. DI BENEDETTO, *Sulla parodia (Parodia negativa e parodia positiva)*, in *Humanitas e poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, a cura di L. REINA, Salerno, Laveglia, 1988-1990, vol. II, pp. 1165-1173; M. BAYLESS, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996. Si veda infine G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it., Torino, Einaudi, 1997 (in particolare pp. 3-63). Sulla parodia nell'*Inferno* di Dante, si vedano, tra gli altri: G. BARBERI SQUAROTTI, *Parodia e dismisura: Minosse e i giganti*, in «Lecture classensi», IX-X (1982), pp. 279-300; G. GORNI, *Parodia e scrittura. L'uno, il due e il tre*, in ID., *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990; F. ZANINI, «*Simulacra gentium argentum et aurum*». *Parodia sacra e polemica anticlericale nell'Inferno*, in «L'Alighieri», 39 (2012), pp. 133-147; ID., *Parodie liturgiche nell'Inferno: nota sulla confessione*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia*, cit., pp. 155-190; R.L. MARTINEZ, *L'epistola perduta Popule meus e la liturgia degli Improperia nelle opere di Dante*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia*, cit., pp. 191-219; P. FRARE, *Forme del male. Parodia e antitesi nell'Inferno di Dante*, in *Peccato, penitenza e santità nella Commedia*, a cura di M. BALLARINI, G. FRASSO, F. SPERA, con la collaborazione di S. BARAGETTI, Roma-Milano, Bulzoni-Biblioteca Ambrosiana, 2016.
- 5 Una rassegna complessiva dei canti liturgici nella seconda cantica offre E. ARDISSINO, *I canti liturgici del Purgatorio dantesco*, in «Dante Studies», CVIII (1990), pp. 39-65. Si vedano anche: EAD., *Officio divino e Politica nella valletta dei principi*, in EAD., *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia di Dante*, cit., pp. 51-67; EAD., «*Pregar pur ch'altri prieghi*» (Purg. VI 26). *Richieste di suffragio nel Purgatorio*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia*, cit., pp. 45-66; F. ZANINI, *Liturgia ed espiazione nel Purgatorio: sulle preghiere degli avari e dei golosi*, in «L'Alighieri», 34 (2009), pp. 47-63; S. CRISTALDI, *Il Padre nostro dei superbi*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia*, cit., pp. 67-87.

visioni dell'aldilà predantesche e delle loro rappresentazioni del Paradiso, al fine di individuare punti di innovazione e tradizione in continuità o discontinuità con la *Commedia*. Se infatti il *corpus* visionario viene a più riprese utilizzato dai commentatori a margine di alcuni luoghi infernali, lo stesso non si può dire per il terzo regno, dove il laconico riferimento a una «generica lode» a volte basta per giustificare l'atto liturgico.

La seconda parte del lavoro è dedicata alle invocazioni e orazioni che Dante personaggio rivolge a Dio (cfr., ad esempio, *Par.* X, 55-60; *Par.* XXIV, 58-60) o ai beati stessi (cfr., ad esempio, *Par.* II, 46-51; *Par.* XVII, 13-27; *Par.* XXXI, 79-90), che in quanto figure paradisiache incaricate dalla divinità di rivelarsi al pellegrino raccolgono anche le sue richieste e le sue allocuzioni a tema sacro. Esse sono infatti spesso precedute da invocazioni sacre e discorsi di lode che sostituiscono le frequenti *captationes benevolentiae* riscontrabili nel *Purgatorio* (e, in misura assai minore, nell'*Inferno*).

Una terza sezione è invece dedicata alla vera e propria ossatura liturgica del *Paradiso*, costituita dalle preghiere pronunciate dai beati e dai cori angelici. Come nel caso del *Purgatorio*, ma con ragioni evidentemente diverse, anche nella terza cantica possono essere riconosciuti alcuni elementi strutturali immediati: si noti ad esempio la simmetria prodotta dalle occorrenze di preghiere mariane (*Par.* III, 121; *Par.* XXIII, 128; *Par.* XXXII, 95), all'inizio, al centro e alla fine dell'ascesa paradisiaca. Tali passi saranno analizzati e, possibilmente, giustificati. Innanzitutto ci si è occupati dei contenuti teologici e dottrinali sottesi a ciascun testo liturgico. Ogni preghiera è stata infatti posta in relazione con il contesto entro al quale è collocata, poiché il suo contenuto può risultare coerente con la tipologia di beati che le pronuncia o con i temi trattati. Si noti, ad esempio, il rapporto tra il canto trinitario, ripetuto due volte, e il tema della sapienza nel cielo del sole (*Par.* XIII, 25-30; *Par.* XIV, 28-33); oppure l'altrettanto doppia presenza del salmo «Sperant in te» nel contesto dell'esame sulla Speranza (*Par.* XXV, 73-75; 98). In secondo luogo ci si è dedicati all'analisi trasversale delle modalità retoriche che introducono e accompagnano l'occorrenza delle preghiere, ivi comprese le annesse manifestazioni rituali eseguite dalle anime per enfatizzare o compiere il rito.

La quarta sezione estende l'analisi delle presenze liturgiche nelle preghiere di Dante poeta, sulla scorta delle ricerche di Robert Hollander e Giuseppe Ledda⁶. Esse sono riconducibili a tre tipologie: invocazioni per ottenere l'ispirazione poetica (cfr., ad esempio, *Par.* I, 13-36; *Par.* XVIII, 82-87; *Par.* XXX, 97-99; *Par.* XXXIII, 67-75); richieste di

6 Cfr. R. HOLLANDER, *The Invocations of the Commedia*, in ID., *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 31-38; G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2002.

intercessione per i viventi (cfr., ad esempio, *Par.* XVIII, 115-126; *Par.* XXXI, 28-30); esclamazioni di giubilo nel riconoscere le manifestazioni del divino (cfr., ad esempio, *Par.* XIV, 76-78; *Par.* XXVII, 7-9). Di queste preghiere si è osservato il particolare valore retorico e la posizione nel contesto narrativo.

Infine, l'ultima parte è dedicata a un'analisi trasversale degli elementi liturgici non verbali, che costituiscono una parte importante nella perenne lode paradisiaca. La gestualità sacra parodiata nell'*Inferno* e suggerita in alcuni luoghi del *Purgatorio* si trasfigura qui in coreografie, giochi di luce e forme simboliche che sembrano evocare una ritualità sempre più ineffabile e distante dalle consuete forme di espressione della liturgia terrena.

Questo lavoro si configura come un'occasione per avvicinarsi a una tematica ancora poco esplorata o affrontata in modo non sistematico. Esso è evidentemente soltanto prodromico, perché pone le basi per un ulteriore approfondimento in senso esegetico, da mettere a sistema con gli studi operati sulle altre due cantiche.

CAPITOLO PRIMO

IL PARADISO NELLE VISIONI DELL'ALDILÀ PREDANTESCHE: CANTI, PREGHIERE, GESTI

La letteratura medievale è assai ricca di racconti di visioni o di viaggi nell'aldilà, naturalmente di matrice cristiana. Pur nella varietà di contesti ed espedienti narrativi, in tutti si riscontra la presenza di elementi liturgici desunti dalle pratiche quotidiane della Chiesa cattolica, che vanno dunque a costituire una sorta di retorica liturgica atta a connotare in senso sacro l'oltretomba e i suoi abitanti. Prima di approfondire la presenza della liturgia nel *Paradiso* dantesco, perciò, pare opportuno operare anche un confronto con gli antecedenti letterari più vicini per genere alla *Commedia*: le visioni infatti possono aver influenzato, esplicitamente o implicitamente, l'opera di Dante¹. Al fine di porre in evidenza quanto più possibile i legami tra il *Paradiso* dantesco e i suoi predecessori letterari, si è deciso di operare una scelta² di alcuni "luoghi" liturgici e *tòpoi* ricorrenti sia in Dante che nelle sue possibili fonti.

L'ossatura liturgica del *Paradiso* è costituita dalle preghiere pronunciate dai beati e dai

- 1 Sul legame tra Dante e le visioni medievali dell'aldilà cfr. G. LEDDA, *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, in «Lecture classensi. Le tre Corone», XXXVII (2008), pp. 119-142. Sulle visioni dell'aldilà ricordo i seguenti studi: *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, a cura di M.P. CICCARESE, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2003, pp. 59-66 (prima edizione: EAD., *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, Firenze, Nardini, 1987); C. KAPPLER *et alii*, *Apocalypses et voyages dans l'Au delà*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987; E. GARDINER, *Medieval Visions of Heaven and Hell. A Sourcebook*, New York-London, Garland, 1993; C. CAROZZI, *Le voyage de l'âme dans l'Au-delà d'après la littérature latine (V^e-XIII^e siècle)*, Rome, École française de Rome, 1994. Manca, in questa rassegna, la trattazione dei legami con il VI libro dell'*Eneide*, perché di fatto si tratta di una catabasi negli inferi. Sul rapporto tra il testo di Virgilio e la riflessione patristica sull'aldilà cfr. P. COURCELLE, *Le Pères de l'Eglise devant les enfers virgiliens*, in «Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Âge», XXII (1955), pp. 5-74.
- 2 La letteratura visionaria medievale è vasta e variegata: motivo per cui diventa indispensabile, in questa sede, operare scelte in direzione della materia trattata. Per ulteriori trattazioni complessive, anche in relazione al rapporto con Dante, cfr. U. EBEL, *Die literarischen Formen der Jenseits- und Endzeitvisionen*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, a c. di H.R. JAUSS e E. KÖHLER, VI 1, Heidelberg, Winter, 1968, pp. 181-215; D.D.R. OWEN, *The Vision of Hell. Infernal Journeys in Medieval French Literature*, Edinburgh-London, Scottish Academic Press, 1970; P. DEINZELBACHER, *Vision und Visionlitteratur in Mittelalter*, Stuttgart, Hiersemann, 1981; J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, trad. it., Torino, Einaudi, 1982; C. CAROZZI, *La géographie de l'Au delà et sa signification pendant le haut Moyen Âge*, in *Popoli e paesi nella cultura altomedievale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, t. II, pp. 423-81; A.J. GUREVIČ, *La Divina Commedia prima di Dante*, in ID., *Contadini e santi. Problemi di cultura popolare nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1986; C. ZALESKI, *Otherworld Journeys: Accounts of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, Oxford, Oxford University Press, 1987; A. MORGAN, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; G. TARDIOLA, *I viaggiatori del Paradiso. Mistici, visionari, viaggiatori alla ricerca dell'Aldilà prima di Dante*, Firenze, Le Lettere, 1993; P. RAJNA, *La materia e la forma della Divina Commedia. I mondi oltraterreni nelle letterature classiche e nelle medievali*, a cura di C. DI FONZO, Firenze, Le Lettere, 1998; T. BAROLINI, *Medieval Multiculturalism and Dante's Theology of Hell*, e *Why Did Dante Write The Commedia? Dante and the Visionary Tradition*, in EAD., *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York, Fordham University Press, 2006, rispettivamente pp. 102-21 e 397-99; 125-31 e 399.

cori angelici. Questa caratteristica è ovviamente sostanziale anche per la pletora di testi visionari della letteratura occidentale e, si vedrà, anche arabo-spagnola. Il canto è un elemento associato immancabilmente alla lode del Creatore e, talvolta, le preghiere che si odono risuonare nelle corti celesti sono delle vere esplosioni di armonia musicale. Come nel caso del *Purgatorio*, ma con ragioni evidentemente diverse, anche nella terza cantica possono essere poi riconosciuti alcuni elementi strutturali immediati: si noti a esempio la simmetria prodotta dalle occorrenze di preghiere mariane³, all'inizio, al centro e alla fine dell'ascesa paradisiaca: di questa simmetria non v'è traccia nelle visioni pre-dantesche, tuttavia il ruolo della Vergine è centrale e a Maria vengono dedicate molte preghiere. I testi liturgici esplicitamente citati da Dante e dai suoi predecessori sono spesso i medesimi: accanto agli inni mariani troviamo infatti orazioni trinitarie, professioni di fede e canti di giubilo propri della tradizione cristiana. Inoltre le stesse Scritture (e in particolar modo i salmi) sono spesso inserite sia in qualità di preghiera sia come richiamo a specifici episodi vetero- e neotestamentari o a elementi chiave della cristianità. Simile, peraltro, risulta spesso la modalità retorica che introduce e accompagna l'occorrenza delle preghiere, ivi comprese le annesse manifestazioni rituali eseguite dalle anime per enfatizzare o compiere il rito. Per questo risulta fondamentale altresì un'analisi trasversale (in Dante e nelle *visiones*) di tutti gli elementi liturgici non-verbali, che costituiscono una parte importante nella perenne lode paradisiaca. La "parentela", dunque, sebbene non sia diretta e dimostrabile per ciascuno dei testi che verranno analizzati, risulta quanto mai significativa in un contesto, come quello medievale, in cui la liturgia, il rituale, il gesto e la preghiera diventano parte fondamentale della vita di ciascuno: devozione e letteratura si fondono dunque a creare quei testi letterari «cristiani» e «visionari», di cui Dante è il massimo prosecutore.

Tra gli elementi che maggiormente caratterizzano il Paradiso del *corpus* delle *visiones*, vanno annoverati al primo posto i canti dei beati – solitamente biancovestiti – che l'anima in viaggio sente riecheggiare in un altro mondo che ha, a seconda dell'immaginazione dell'autore, sembianze di palazzo, di giardino o, più semplicemente, carattere etereo e ineffabile. Si tratta perlopiù di canti di lode a Dio, di ringraziamento per la salvezza ottenuta o per la possibilità data all'anima di vedere *ante mortem* i regni dell'aldilà e, dunque, per l'occasione di redimersi in tempo. Tuttavia, sovente i canti uditi nel Paradiso non vengono precisamente descritti, ma l'autore del testo vi si riferisce genericamente, sottolineandone gli aspetti fondamentali. In primo luogo è la dolcezza di queste melodie ad attirare l'attenzione: una dolcezza tale che nessuna comparazione pare possibile con elementi terreni o noti

3 Cfr. *Par.* III, 121; *Par.* XXIII, 128; *Par.* XXXII, 95.

all'anima in viaggio. Ne consegue l'utilizzo cospicuo del *tòpos* dell'ineffabilità e dell'impossibilità del riuscire a riferire l'esperienza vissuta con parole che rendano ragione della straordinarietà di quanto visto o udito. Anche la liturgia, dunque, rientra, nelle visioni, nel novero delle realtà trascendenti difficili da riportare a chiunque non abbia ricevuto la grazia di un *iter* oltremondano. Il ruolo delle anime scelte per il viaggio, di fronte a queste espressioni di preghiera, ha di solito carattere staticamente passivo, in quanto raramente prendono parte al canto: ne rimangono positivamente colpite e ne fanno una delle cifre caratteristiche del Paradiso nei loro racconti.

Se nella maggior parte dei casi chi racconta l'esperienza visionaria fa riferimento a canti, cantilene e dolci melodie, non mancano tuttavia richiami generici agli strumenti musicali, alla musica e a suoni non meglio precisati (seppure sovente assimilati a quelli terrestri). È il caso della *Visione di Tungdal*⁴, in cui l'anima in viaggio, nei pressi di un magnifico castello, sente «orgues harpes et autre manieres de instrumens qui molt chantoient dous chans et faitis»⁵. Poco oltre l'anima e l'angelo-guida si trovano invece di fronte a uomini e donne dalle sembianze angeliche, di cui non viene fornita ulteriore specificazione. La loro comparsa, tuttavia, è associata alla beatitudine derivante dall'ascolto di suoni soavi prodotti da strumenti che paiono non avere musicista. Questa volta tali suoni sono posti in paragone al canto delle anime sante, che pare essere ampiamente superiore a essi in dolcezza e potenza:

La clarté, la doucor delitable, le tres dous sons des instrumens qui illueques estoient sourmontoient toute la gloire que il auoient veue pardeuant. Et sonnoient ces instrumens tous par yaus sens touchier mais les dous sons que ces saintes [ames] chantoient sormontoient le son des instrumens⁶.

Canti, strumenti e musica vengono ricordati tra le caratteristiche del Paradiso – in questa occasione rappresentato come un tempio ricolmo di anime candide e lucenti – anche nella *Visio Thurkilli*⁷, in cui si racconta come solo chi si trova all'interno di questo luogo possa godere a pieno della loro soavità e della loro dolcezza:

Multe preclare mansiones in illa magna domo visebantur, in quibus mansitabant iustorum

4 Si cita il testo critico da *La Visione di Tungdal*, a cura di M. LECCO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998. L'opera pare databile intorno al 1149 e scritta da un benedettino irlandese di nome Marcus. Lecco usa il testo in lingua *d'oïl* conservato nel manoscritto di Londra e custodito nel British Museum (L), più completo e vicino all'originale latino. Per il testo latino: *Visio Tungdali. Lateinisch und altdeutsch*, a cura di A. WAGNER, Erlangen, Deichert, 1882 (rist. an. Hildesheim-Zurich-New York, Olms, 1989).

5 Cfr. *La Visione di Tungdal*, ed. cit., p. 70.

6 *Ibidem*.

7 Il testo (databile intorno al 1206) si intende citato da: *Visio Thurkilli*, a cura di P.G. SCHMIDT, Leipzig, Teubner, 1978.

anime nive candidiores, quorum vultus et corone velut aurea luce rutilabant; *singulis diebus per nonnulas hora cantica de celis audiunt, velut si omnia musicorum instrumentorum genera concordi melodia simul concreparent*. Que celestis armonia in templum illud e celis demissa ita omnes quadam suavitatis dulcedine interius demulcet ac refovet, ac si omnium ferculorum deliciis reficerentur. Illi vero, qui exterius in atriis templi assistebant, nullum sonum de hoc celesti concentu merebantur audire⁸.

Nella *Visio status animarum post mortem et miraculum s. Laurentii Martyris*⁹, invece, si fa riferimento a delle generiche voci, udite nella sfera di beatitudine che rappresenta il regno della grazia e della letizia. Dapprima tali voci vengono accostate con figura etimologica ai suoni prodotti dai citaredi; in un secondo momento, tuttavia, viene esaltato il loro carattere ineffabile, che in nessuno modo può essere immaginato e compreso dalla mente umana.

De cujus inferiori vertice, qui erat acclinis polo australi, *resonare coeperunt voculae modo mirabili quasi de fistulis aeris, si forte consonarent cytharaedis cytharizantibus in cytharis suis*. Et cum huic concentui paulatim reboanti delectabiliter intenderet, repente a superiori vertice volventis sphaerae similes reddi coeperunt voces. Consonabant ergo voces vocibus conficientes concentum, qualem non possunt aestimare vel cogitare mentes hominum. Cumque conjubilatio illa paulatim resultaret, et anima quae hanc audiebat ineffabili affectu rapi coepisset, repente praereptus sonus et sphaeralis effigies conticuit ac disparuit.

Anche nell'aldilà poetico immaginato da Prudenzio in uno degli inni che compongono il *Cathemerinon liber*¹⁰, che ritrae la patria celeste secondo i canoni della tradizione classica, il tempo pare trascorrere in danze e dolci melodie festose:

Felices animae prata per herbida
concentu pariles suave sonantibus
hymnorum modulis dulce canunt melos,
calcant et pedibus lilia candidis¹¹.

Il coro è un elemento della tradizione classica che ritorna con tutte le valenze liturgiche che ne conseguono nella tradizione cristiana. La musiche di cui si è detto, i canti e le lodi a Dio dei Paradisi delle *visiones* sono infatti spesso associate a parole non di

8 Cfr. *Visio Thurkilli*, cit., pp. 32-33. Il corsivo è mio.

9 *Visio status animarum post mortem et miraculum s. Laurentii Martyris*, in *PL* 180, 182: il corsivo è mio.

10 Si cita il testo da *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., pp. 59-66. Secondo Ciccarese «è nella poesia cristiana che attecchiscono vigorosi i semi dell'apocalittica», dove «la rappresentazione dell'aldilà [...] costituiva naturalmente un soggetto ideale da mettere in versi, e un poeta cui piacesse le tinte forti e gli effetti drammatici non poteva non trovarvi abbondante materia d'ispirazione» (p. 60). Cfr., per questo, C. RAPISARDA, *La rappresentazione dell'oltretomba in Prudenzio*, in *Miscellanea di studi di letteratura cristiana antica*, I, Catania, Centro di studi di storia, arte e letteratura cristiana antica, 1947, pp. 2-29.

11 Cfr. PRUDENZIO, *Liber Cathemerinon*, V, 121-124, in *Visioni dell'aldilà in Occidente*, cit., pp. 64-65, ed eventuali riferimenti bibliografici *ad loc*. L'elemento coreografico, cui si accennerà più avanti, si trova già nei campi elisi virgiliani: «pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt» (*Aen.* VI, 644).

invenzione poetica, bensì di chiara tradizione eucologica. Il riferimento alla dolcezza dei canti è spesso accompagnato da altri elementi: profumi soavi, dolcezza, luminosità intensa. Tutte queste caratteristiche, se trovavano luogo anche negli aldilà classici, vengono in qualche modo sublimite e rese perfette nei Paradisi propriamente cristiani. È il caso della *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*¹² di Beda: la beatitudine è concessa alle anime in un campo vasto e ameno che colpisce i sensi in primo luogo per la meravigliosa fragranza diffusa nell'aria, poi per la luce più splendente dei raggi del mezzogiorno. A queste sensazioni si aggiunge, in una *climax* di gloria che pervade l'anima, quella uditiva: gli abitanti del regno dei cieli sono felici, e la loro beatitudine scaturisce nel prorompere di un coro di voci dolcissime.

Et ecce ibi campus erat latissimus ac laetissimus, tantaque fragrantia vernantium flosculorum plenus, ut omnem mox fetorem tenebrosi fornacis, qui me pervaserat, effugaret admirandi huius suavitas odoris. Tanta autem lux cuncta ea loca perfuderat, ut omni splendore diei sive solis meridiani radiis videretur esse praeclarior. Erantque in hoc campo innumera hominum albatorum conventicula sedesque plurimae agminum laetantium. Cumque inter choros felicium incolarum medios me duceret, cogitare coepi quod hoc fortasse esse regnum caelorum, de quo praedicari saepius audivi.

[...]

Cumque procedentes transissemus et has beatorum mansiones spirituum, aspicio ante nos multo maiorem luminis gratiam quam prius, *in qua etiam vocem cantantium dulcissimam audivi.*

[...]

Nam quicumque in omni verbo et opere et cogitatione perfecti sunt, mox de corpore egressi ad regnum caeleste perveniunt; ad cuius vicinia pertinet locus ille, *ubi sonum cantilenae dulcis cum odore suavitatis ac splendore lucis audisti*¹³.

Sempre su questa linea anche il *Purgatorio di san Patrizio*, di cui si riporta la versione di Maria di Francia¹⁴. Il cavaliere Owein, dopo aver superato la visione delle pene del Purgatorio, si ritrova in un giardino meraviglioso: dapprima viene colpito dalla grande «clarté de cel país»¹⁵, poi, addentrandosi, il suo cuore viene pervaso dalla «dulçur qu'il «a»senti»¹⁶. Dopo queste sensazioni visive e olfattive è la volta dell'udito: il cavaliere scorge in lontananza una moltitudine di persone divise in conventi; qui le anime ricevono grande gioia e «furent loenge al creatur»¹⁷. La beatitudine si trasferisce poi, quasi di riflesso, al cavaliere

12 Si cita il testo da *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., pp. 302-336. Secondo Ciccarese, il contributo del Venerabile Beda alla storia letteraria delle visioni può collocarsi, per importanza, solo un gradino sotto i *Dialogi* di Gregorio Magno.

13 Cfr. BEDA, *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, V, 12, in *Visioni dell'aldilà in Occidente*, cit., pp. 316-319, ed eventuali riferimenti bibliografici *ad loc.* Il corsivo è mio.

14 Cfr. MARIA DI FRANCIA, *Il Purgatorio di San Patrizio*, a cura di G. LACHIN, Roma, Carocci, 2003 (oltre al testo di Maria di Francia si trova anche il testo latino del *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii*). L'opera, in lingua *d'oïl*, fu probabilmente composta sulla base del racconto del viaggio nell'aldilà di un guerriero irlandese e si diffuse in Inghilterra a partire dal 1180.

15 Cfr. MARIA DI FRANCIA, *Il Purgatorio di San Patrizio*, v. 1580, ed. cit., p. 200.

16 Cfr. MARIA DI FRANCIA, *Il Purgatorio di San Patrizio*, v. 1592, ed. cit., p. 200.

17 Cfr. MARIA DI FRANCIA, *Il Purgatorio di San Patrizio*, v. 1612, ed. cit., p. 200.

pellegrino, anche lui scampato ai dolori dell'espiazione purgatoriale:

Tant fud cil estres delitables
al chevalier e si mirables
de la dulçur e del repos
qu'il vit la enz dedenz cest clos,
e des duz chanz k'il entendit
a l(a) Deu loenge e oït.
Chascun(s) en sei s'esjoïsseit
de la joie k'il (i) aveit
pur ço ke de l'espurgatoire
esteient amené[z] en gloire.
[...]
La grant leesce ad bien veüe
que tuit firent de sa venue,
li duz chanz e la melodie
des seinz Deu est dedenz oïe¹⁸.

Il canto è una generica lode a Dio creatore, ma si connota di elementi cristiani laddove viene associato all'idea di liberazione dal peccato e conseguente ringraziamento per la salvezza. Il legame con la liturgia si fa più stringente quando vengono riportate chiaramente, di fianco alla menzione del canto, parole delle Scritture o di inni e preghiere. Nella biografia del santo irlandese *Furseus*¹⁹, la visione dell'altro mondo è una vera e propria "visione politica", un privilegio concesso con la speciale missione di riferire al mondo dei vivi quanto visto. Accanto al messaggio comunicato al protagonista, tuttavia, un ruolo preminente nel testo ha la descrizione dell'aldilà, il cui Paradiso è caratterizzato dalla presenza di migliaia di angeli intenti a cantare non generiche lodi al creatore, bensì parole della «vespertinalem psalmodiam»²⁰, il salmo 83²¹ e il *Sanctus*.

Hi tres caelicolae, splendentes pari fulgore, mirae suavitatis dulcedinem alarum sonitu carminum modolamine conspectus pulchritudine illi animae inserebant. *Canebant autem uno incipiente: «Ibunt sancti de virtute in virtutem, videbitur deus deorum in Sion», eratque in carmine elevatio et ad finem positio.* Audiebat quoque aliud quasi ignotum canticum multorum milium angelorum, unde pauca vix poterat intellegere: «Exierunt obviam Christo»²².

Et quasi per quattuor choros cantantium multitudines angelorum ac dicentium: «Sanctus sanctus sanctus dominus deus Sabaoth». Tunc anima illius ad dulcedinem superni

18 Cfr. MARIA DI FRANCA, *Il Purgatorio di San Patrizio*, vv. 1633-1642; 1655-1658, ed. cit., pp. 202-205.

19 La vita del santo fu scritta con tutta probabilità da un suo discepolo verso la metà del VII secolo. Il testo è qui citato da *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., pp. 184-229.

20 Cfr. *Vita sancti Fursei*, in *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., p. 192, ed eventuali riferimenti bibliografici *ad loc.*

21 Cfr., in particolare, Ps 83, 8.

22 Cfr. *Vita sancti Fursei*, in *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., pp. 192-195, ed eventuali riferimenti bibliografici *ad loc.* Il corsivo è mio.

modolaminis ac sonitum ineffabilis laetitiae ultra caelum sonantis intendens, circumfulsit. [...] Tunc mens omnem laborem tribulationis obliviscens, immensa complebatur laetitia, quia superna audiens carmina clarius et modolatus resonare, pro se solo decantari computabat, ammiransque ait: «Magnum est gaudium haec auscultare carmina»²³.

Un procedimento analogo si nota anche nel *De Jerusalem celesti* di Giacomino da Verona²⁴: la generica menzione del canto corale di angeli, patriarchi, santi e profeti si arricchisce delle parole della liturgia. Con grande abilità, l'autore fonde in poche quartine tutta una serie di elementi che caratterizzano le più note e usuali formule di preghiera. Il primo canto udito è infatti l'*Alleluja*, di cui poco si dice se non che sono angeli e beati²⁵ a intonarlo:

Le vie e le plaçe e li sentieri e le strae
D'oro e d'ariento e de cristallo è solae;
Alleluia canta per tutte le contrae
Li angeli del celo cun le virtù beae²⁶.

Poco oltre, peraltro, si parla nuovamente di lode a Dio, creatore del cielo: in questo caso tuttavia, non si tratta di un riferimento generico alla divinità invocata, ma la si individua attraverso gli attributi tradizionali, cristologici e trinitari:

Là su è sempre viridi li broli e li verçer,
Li quali se deporta li sancti cavaler,
Li quali non è mai rancura nè penser,
So no de benedir lo *Creator del cel*.

Lo qualo en meço lor si se' su tron reondo,
E li angeli e li santi tuti ge sta de longo,
Laudando di e noto lo so amirabel nomo,
Per lo qual se sosten la çent en questo mondo.

Lì è li patriarchi e li profeti santi,
Ke ge sta d'ogna tempo tuti vestui denençi
De samiti celesti, viridi, laçuri e blançi,

23 Ivi, pp. 208-209, ed eventuali riferimenti bibliografici *ad loc*. Il corsivo è mio.

24 Il testo si intende citato da *The De Jerusalem celesti and the De Babilonia infernali of fra Giacomino da Verona*, a cura di E. I. MAY, London, Oxford University Press: Humphrey Milford, 1930 (e cfr. anche *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. I, pp. 627-652). L'opera, della seconda metà del XIII secolo, è uno dei poemetti escatologici cronologicamente più vicini alla *Commedia* dantesca.

25 Il binomio «virtù beae» può, in realtà, avere duplice interpretazione: possono infatti, essere i beati a intonare insieme agli angeli il canto dell'*Alleluja*, ma anche le Virtù, intese come una delle gerarchie angeliche elencate nel *De coelesti Hierarchia* dello pseudo-Dionigi Aeropagita. L'opera suggerisce una distribuzione angelica in tre triadi: angeli, arcangeli e principati; potestà, virtù e dominazioni; troni, cherubini e serafini. Il mancato riferimento alle altre gerarchie invita tuttavia a propendere per la prima interpretazione.

26 Cfr. GIACOMINO DA VERONA, *De Jerusalem celesti*, vv. 57-60, in *The De Jerusalem celesti and the De Babilonia infernali of fra Giacomino da Verona*, cit., p. 75.

Glorificando lui cun psalmodie e cun canti.

Li beneiti apostoli, quel glorios convento,
Li se' su li doxe troni, tuti d'oro e d'arçento,
Laudando Jesù Cristo, ke 'n terro lo so tempo
Li aleso per compagni for de cotanta çento.

Li martir gloriosi, quella çentil fameia,
Lì porta tuti en testa una rosa vermeia,
Rengranciando *lo Fiiolo de la Vergene benegna*,
Ke 'n terra li fe digni de portar la soa enseгна.

Lì è grande compagna de confessor biai,
En anima et in corpo tuti glorificai,
Laudando ank'igi Deo, noito e di sempro mai,
De ço k'a tanto honor en cel li à clamai.

[...]

Cantando una cançon, k'è de tanto conforto
Ke l'om ke la po oldir çamai no temo morto,
Laudando el Creator omnipotent e forto,
Ke li ha conduti en celo, a tanto segur porto²⁷.

La lode sfocia infine nel prorompere di un vero e proprio canto liturgico e trinitario, il *Sanctus*. Esso risuona nella corte del Paradiso dando il via a una serie di similitudini e confronti con la musica terrena, gli strumenti musicali e i suoni ascoltabili in natura. A questi si aggiunge anche un riferimento al mito pagano del canto della «sirena» che, seppur vago, sublima i suoni terreni sottolineando la perfezione, con il paragone in contrasto, che essi acquistano una volta divenuti inni paradisiaci. Canto e liturgia sono dunque di nuovo associati e diventano caratteristica sostanziale del luogo della beatitudine.

Lì fa tante alegreçe questa çento biae
De canti e de desduti, li quale e' v'ò cuitae,
K'el par ke tuto 'l celo, le aere e le contrae,
Sia plene de strumenti cun voxe melodiae.

De le soe boche mai per nexun tempo cessa
De laudar la sancta Trinita, vera[sia] maiesta;
Cantando çascaun ad alta vox de testa:
«Sancto, sancto, sancto!» façando gran[da] festa.

Mai no fo veçù nè mai no se verà
De nexun om teren sì gran sollempnità
Cum fa quigi cantator sus' en quella cità,
Davanço el re del celo e la soa maiestà.

27 Cfr. GIACOMINO DA VERONA, *De Jerusalem celesti*, vv. 117-140; 145-148, in *The De Jerusalem celesti and the De Babilonia infernali of fra Giacomino da Verona*, cit., pp. 77-78. Il corsivo è mio.

Ke le soe voxe è tante e de gran concordança
Ke l'una ascendo octava e l'altra en quinta canta,
E l'altra ge segunda cun tanta delectança
Ke mai oldia no fo sì dolcissima dança.

E ben ve digo ancora en ver, sança bosia,
Ke, quant'a le soe voxe, el befe ve paria
Oldir cera nè rota, organ nè simphonia,
Nè sirena nè aigwana, n è altra consa ke sia²⁸.

Il canto, d'altra parte, è annoverato per ben due volte tra le glorie e i grandi conforti del Paradiso immaginato da Bonvesin de la Riva nel suo *Libro delle Tre Scritture*²⁹. Il *De scriptura aurea*, in cui si descrive il regno della gloria, non è altro che un elenco ben rifinito di dodici gioie eterne di cui il giusto può godere nel regno dei cieli. Tra queste ci sono: la grande bellezza della città eterna; il profumo soave che inebria le anime; la ricchezza data dall'incorruttibilità dei beni celesti; la possibilità di poter vedere il volto degli angeli, di Cristo e di Maria; la grazia di poter assistere a Gesù Cristo che si rende servitore dei suoi santi; i cibi prelibati; le vesti preziose dei beati; la loro bellezza senza eguali; la liberazione dal peccato e dai tormenti dell'Inferno; la fermissima speranza nella gloria eterna. Mancano all'appello le glorie che, secondo l'ordine stabilito dall'autore, si trovano al quarto e al sesto posto. Entrambe sono legate al canto e alle melodie udite in cielo. Il «quarto grand conforto», per Bonvesin, consiste infatti nel rallegrarsi del giusto che, una volta ascenso in Paradiso e liberato dalle realtà terrene e corruttibili, migliora la propria capacità canora al punto che le sue lodi a Dio sono più dolci e armoniose di quanto sia possibile immaginare. Un confronto con quanto v'è di conosciuto pare dunque impossibile:

Lo quart grand conforto k'à 'iust in cort soprana
sí è k'el è insio da la preson mondana,
dond el ne canta meio ka lissinioi ni iana

28 Cfr. GIACOMINO DA VERONA, *De Jerusalem celesti*, vv. 149-168, in *The De Jerusalem celesti and the De Babilonia infernali of fra Giacomino da Verona*, cit., pp. 78-79. Il corsivo è mio. Anche il riferimento a un canto apparentemente polifonico («Ke l'una ascendo octava e l'altra en quinta canta, / E l'altra ge segunda cun tanta delctança», vv. 162-163) concorre a sottolineare come la «concordança» (v. 161) celeste è sì paragonabile, ma in positivo, a quella terrena.

29 Si cita il testo critico dalla recente edizione: BONVESIN DA LA RIVA, *Libro delle tre scritture*, introduzione, testo e commento a cura di M. LEONARDI, Ravenna, Longo, 2014. L'autore del libro trae ispirazione dalla tradizione delle visioni mediolatine: dalla *Navigatio sancti Brendani* al *Purgatorio di san Patrizio*, dalla *Visio Tungdali* alla *Visio Alberici*, fino all'arabo *Libro della Scala*, tradotto in latino nel XIII secolo. Come il *De Jerusalem celesti* di Giacomino da Verona, si tratta di uno dei testi visionari più vicini cronologicamente alla *Commedia* dantesca. Cfr. M. CERRONI, *Tipologia dell'allegoria e dinamiche del vero in Giacomino da Verona e Bonvesin da la Riva*, in «Strumenti critici», 92 (2000), pp. 53-74. Il testo è pubblicato anche in *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, a cura di G. CONTINI Roma, Società filologica romana, 1941. Cfr. inoltre *I volgari di Bonvesin da la Riva. Testi dei mss. Trivulziano 93 (vv. 113-fine), Ambrosiano T. 10 sup., N 95 sup., Toledano capitolare 10-28*, a cura di A.M. GÖKÇEN, New York, Peter Lang, 2001.

e fa plu dulzi versi ka organ ni dýana³⁰.

Ma la presenza del canto quale cifra caratteristica del Paradiso diventa ancora più pregnante nella descrizione della sesta gloria del cielo: il privilegio delle anime beate consiste infatti nel potersi deliziare dei cori angelici. Bonvesin, per sottolineare l'importanza di questo attributo del regno celeste, fa ripetutamente ricorso a parole attinenti al campo semantico della 'dolcezza', caratteristica, si è visto, propria di molte *visiones*. Il ruolo preminente del canto in questa sezione del *De scriptura aurea* viene inoltre avvalorato dalla figura etimologica che gioca intorno alle parole «canto-cantare-canzoni». Secondo la concezione angelologica tardoantica e medievale gli angeli, distribuiti in tre triadi, intonano il mattutino³¹, la prima preghiera delle ore canoniche secondo la liturgia delle ore. Peraltro l'autore fa esplicita menzione di un canto a due voci, come nell'orazione dei salmi. Risulta evidente, dunque, come immaginazione poetica e tradizione eucologica si fondano insieme:

*Dig de la quinta gloria, dra sexta v'aregordo,
zoè odir li canti con delectevre acordo:
quii canti stradolcissimi trop en de grand conforto,
li quai resona li angeli lá sus in quel deporto.*

*Illoga cantan li angeli canzon de cortesia,
versit sí delectivri ke dir no se porria:
i fan stradulci canti con grand strasonaria
denanz dal rex de gloria fio de sancta Maria.*

*Li Angeli e li Archangeli ge cantan li matin
a Dominañon e Tron e Cherubin,
dapress li Principati Virtú e Seraphin
con tut le Poëstá fazand li beiingin.*

*Quisti sí en nov ordeni, ke cantan sí dolzmente;
oltri en ke dis inanze e oltri respondente:
i fan tal cantaria, la festa sí placente
ke con quant plu ve digo eo parlo quas niente³².*

Dopo il tripudio di dolcezza derivante dai cori non può mancare, anche in questo caso, il paragone tra questa materia ignota e quanto le anime hanno di più familiare e conosciuto: la visione e l'ascolto dei misteri divini si accompagna ai *tòpoi* dell'ineffabilità, in un continuo confronto con le realtà terrene, che tuttavia non possono diventare metro di giudizio per quelle celesti:

30 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 277-280, in ID., *Libro delle tre scritture*, ed. cit., p. 220.

31 Cfr. P. SIFFRIN, s.v. *Mattutino*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. VIII, coll. 502-504.

32 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 409-424, in ID., *Libro delle tre scritture*, ed. cit., p. 230-232. Il corsivo è mio.

Li versi pur d'un angelo tant en grand dolceza,
tant en stradelectivri, de tanta conforteza,
ke i plu bei vers del mondo, zo dig a grand boldeza,
apress de quii parraveno de stragrand spagureza.

Se tug li olcei del mondo e tug li instrumenti
sonassen tug insema con grang alegamenti,
apress li vers d'un angelo parraven soz lamenti,
tant en quii stradolcissimi in terra dri viventi.

Ben me po' fi credhuo ke quella è grand dolzura,
ke quella è dolz festa e eternal verdura,
o è cotanta milia ke cantan per natura,
ke cantan tug insema versit de grand dolzura.

[...]

Se tut le herb e foie k'il mond se pon trovar
havessen lengua e forza de dir e de parlar,
degand adess dra gloria de quel bello cantar
*pur la millesma parte no haven recuintar*³³.

Un posto particolare in questa breve rassegna di canti paradisiaci spetta poi alla *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*³⁴, un viaggio “visionario” che attraversa varie isole disseminate nel mare ed è fortemente connotato dall'uso frequente della liturgia. L'itinerario, infatti, non ha una durata limitata e circoscritta in un breve arco temporale, ma si ripete per sette anni, tra partenze e ritorni, seguendo un ritmo scandito dai momenti principali dell'anno liturgico, in particolare la Pasqua e il Natale. Due sono le isole in cui i monaci guidati da san Brendano odono cantare inni e preghiere. Non si tratta della descrizione di un Paradiso vero e proprio, ma di luoghi misteriosi e dal significato metaforico. Una di queste isole pare infatti essere popolata principalmente da uccelli, che quasi oscurano, con la loro massiccia presenza, gli

33 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 425-436; 445-448, in ID., *Libro delle tre scritture*, ed. cit., p. 220. Il corsivo è mio.

34 Si cita il testo critico da: *Navigatio Sancti Brendani Abbatis from Early Latin Manuscripts*, ed. by C. SELMER, Notre Dame, Indiana University of Notre Dame Press, 1959. Si veda anche E. GARDINER, *Medieval Visions of Heaven and Hell*, cit., pp. 51-89; C. CAROZZI, *Le voyage de l'âme dans l'Au-delà*, cit., pp. 291-296. Per la versione anglo-normanna cfr. BENEDEIT, *Il viaggio di san Brandano*, a cura di D. BARTOLI e F. CIGNI, Parma, Pratiche, 1994. Per i volgarizzamenti toscano e veneto: *La navigazione di San Brandano*, a cura di M.A. GRIGNANI, Milano, Bompiani, 1975. L'opera è stata tramandata da numerosi manoscritti in forma anonima a partire dal X secolo. È considerata tra le fonti dantesche per il fatto che si tratta di uno dei pochi antecedenti letterari in cui si faccia riferimento (anche se non esplicito: nella visione si tratta di uccelli) alla questione degli angeli neutrali. Cfr. J.M. PICARD, *Dante and the Irish vision literature*, in *Dante and his literary precursors: twelve essays*, ed. by J.C. BARNES and J. PETRIE, Dublin, Four courts press, 2007, pp. 51-67; S. BEMROSE, *Dante's 'neutral' angels*, in *Dante and his literary precursors: twelve essays*, cit., pp. 179-199; M. CHIARIGLIONE, *Il perdono atteso e mai concesso agli angeli caduti nelle fonti del «cattivo coro» (If. III 37-42)*, in *Novella fronda. Studi danteschi*, a cura di F. SPERA, Napoli, D'Auria, 2008, pp. 43-80; X.A. ÁLVAREZ PÉREZ, *Un nuovo contributo allo studio del mito degli angeli neutrali nella Commedia*, in «Revista de Literatura Medieval», XXI (2009), pp. 37-75.

alberi su cui sono costretti a vivere. Si scoprirà che non si tratta di anime beate, ma di spiriti ignavi, coloro che nella guerra tra il Creatore e l'arcangelo Lucifero non presero parte in modo deciso. Il loro destino eterno li risparmia dalle pene infernali, ma non permette loro di godere della visione del Salvatore. Tuttavia questi uccelli passano il tempo lodando Dio, intonando e cantando³⁵, ripetutamente, le parole dei salmi con un coro a due voci.

Cum autem vespertina hora appropinquasset, ceperunt omnes aues que in arbore erant quasi una voce cantare, percucientes latera sua atque dicentes: «Te decet hymnus, Deus, in Syon, et tibi reddetur uotum in Jerusalem». Et semper reciprocabant predictum versiculum quasi per spacium unius hore, et uidebatur uiro Dei et illis qui cum eo erant illa modulacio et sonus alarum quasi carmen planctus pro suauitate. [...]
Euigilans autem, vir Dei cepit [suscitare] fratres suos ad uigilias noctis sancte, incipiens illum versiculum: «Domine, labia mea aperies». Finita iam oracione sancti uiri, *omes aues alis et ore resonabant, dicentes: «Laudate Dominum, omnes angeli eius, laudate eum, omnes virtutes eius». Similiter et ad uesperas per spacium hore semper cantabant. Cum aurora refulsisset, ceperunt cantare: «Et sit splendor Domini Dei nostri super nos» equali modulacione et longitudine psallendi sicut et in matutinis laudibus. Similiter ad terciam horam istum versiculum: «Psallite Deo nostro, psallite, psallite regi nostro, psallite sapienter». Ad sextam: «Illumina, Domine, uultum tuum super nos et miserere nostri». Ad nonam psallebant: «Ecce quam bonum et quam iocundum habitare fratres in unum». Ita die ac nocte aues reddebant Domino laudes³⁶.*

Gli uccelli dimostrano di seguire proprio la liturgia delle ore, eseguendo i canti e le salmodia in momenti della giornata ben stabiliti: vespro, mattutino, lodi, ora terza, ora sesta, ora nona. Un analogo rispetto dei momenti liturgici che scandiscono la giornata si trova anche in un'altra isola, dove i monaci e Brendano si imbattono in un coro composto da tre schiere di persone – fanciulli, giovani e vecchi – intenti anch'essi a cantare i salmi:

Ibique uiderunt tres turmas, sicut uir Dei predixerat. Nam inter turmam et turmam spacium erat quasi iactus lapidis de funda. Et semper ibant huc atque illuc, et una turma cantabat stando in uno loco, dicens: «Ibunt sancti de uirtute in uirtutem et uidebunt Deum deorum in Sion». Dum una turma perfiniebat illum uersiculum, alia turma stabat et incipiebat cantare carmen predictum, et ita faciebant sine intermissione. [...]
Erat hora quarta quando tenuerunt portum insule. *Cum autem sexta uenisset, ceperunt turme cantare simul dicentes: «Deus misereatur nostri» usque in finem, et «Deus, in adiutorium meum»; similiter et tercium psalmum «Credidi», et oracionem ut supra; similiter ad horam nonam alios tres psalmos: «De profundis», et «Ecce, quam bonum», «Laudaque, Jerusalem, Dominum». Et cantabant ad uesperos: «Te decet hymnus, Deus, in Syon», et «Benedic, anima mea, Domino», «Domine, Deus meus», et tercium psalmum: «Laudate, pueri, Dominum», et quindecim gradus cantabant sedendo. [...]*
Tunc ceperunt turme cantare, dicentes: «Laudate Dominum de celis», deinde «Cantate

35 Uccelli che cantano compaiono anche nella *Visio Gunthelmi*, in *PL* 212, 1062: «et uidit intra paradisum herbas et arbores pulcherrimas, et aues cantantes».

36 Cfr. *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, 11, in *Navigatio Sancti Brendani Abbatis from Early Latin Manuscripts*, cit., pp. 25-26. Il corsivo è mio. I versetti dei salmi intonati dagli uccelli sono: Ps 64, 1 (nei breviari odierni questo salmo è recitato durante la *Feria quarta* alle lodi); Ps 1, 17; Ps 148, 2; Ps 139, 17; Ps 46, 7; Ps 46, 2; Ps 132, 1.

Domino», et tercium «Laudate Dominum in sanctis eius». *Post hec cantabant duodecim psalmos per ordinem psalterii.*

At uero cum dies illucescisset, discooperta est insula de nube et confestim cantabant tres psalmos: «Miserere mei, Deus», «Deus, Deus meus, ad te de luce uigilo», et «Domine, refugium», ad terciam alios tres, id est «Omnes gentes» et «Deus, in nomine tuo», tercium uero, «Dilexi, quoniam» sub Alleluia³⁷.

Ma le preghiere presenti nelle visioni non attingono soltanto al repertorio liturgico, né sono sempre legate alla pratica del canto. Anche l'immaginazione autoriale prende parte alla stesura delle preghiere e delle lodi a Dio delle anime beate. Spesso esse ringraziano il Creatore per la propria condizione beatifica, altre volte ricordano la grazia ricevuta nel dono della salvezza, altre ancora fanno esplicito riferimento alla liberazione dal peccato e dalla corruttibilità dei beni terreni. Non mancano infine ringraziamenti per il privilegio concesso all'anima in viaggio, richieste di intercessione per il suo destino eterno, nonché preghiere per i viventi. Le formule impiegate per la stesura di tali orazioni sono le più varie e molto dipendono, ovviamente, dallo stile e dalle intenzioni dell'autore. Alcune sono riferite in maniera generica, altre, invece, vengono riportate all'interno di un discorso diretto, con le esatte parole udite da chi si trova a compiere il viaggio. Talvolta le anime si interfacciano con la divinità usando formule impersonali, altre volte il più intimo e colloquiale *Du-stil*³⁸. Qualora vi sia poi un qualche riferimento alla pratica canora, essa assume in queste occasioni un ruolo marginale, forse per dare maggior risalto alle parole delle preghiere, piuttosto che alla dolcezza delle musiche paradisiache, più volte ribadita in altri luoghi. Un esempio calzante, che ben rappresenta questa varietà nell'uso delle orazioni nelle *visiones*, è il *Libro della Scala*³⁹ di Maometto, in cui si legge del viaggio di cielo in cielo del profeta, accompagnato dall'arcangelo Gabriele. Al di là dell'influenza che le fonti arabo-spagnole possano avere avuto in Occidente, il testo merita di essere preso in considerazione in una rassegna che tenga conto delle tappe principali della letteratura visionaria⁴⁰. Anche dal punto

37 Cfr. *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, 17, in *Navigatio Sancti Brendani Abbatis from Early Latin Manuscripts*, cit., pp. 50-52. Il corsivo è mio. I versetti dei salmi intonati dai tre cori sono: Ps 83, 8; Ps 66, 1; Ps 69, 2; Ps 115, 1; Ps 129, 1; Ps 132, 1; Ps 147, 12; Ps 64, 2 (salmo dei Vespri); Ps 103, 1 (salmo dei Vespri); Ps 112, 1 (salmo dei Vespri); Ps 119-133 (i cosiddetti Salmi Graduali); Ps 148, 1; Ps 149, 1; Ps 150, 1; Ps 50, 1 (Ps 55, 2; 56, 2); Ps 70, 1; Ps 89, 1; Ps 46, 2; Ps 53, 3; Ps 114, 1.

38 Sulla forma classica della preghiera e le sue caratteristiche diacroniche si veda: E. NORDEN, *Agnostos Theos: Dio ignoto. Ricerche sulla storia della forma del discorso religioso*, a cura di C.O. TOMMASI MORESCHINI, Brescia, Morcelliana, 2002 (edizione originale ID., *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1913).

39 Il testo critico (nella versione latina) si intende citato da: E. CERULLI, *Il Libro della Scala e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1949. Il testo originale in lingua araba è andato perduto, ma ne vennero approntate tre traduzioni, intorno alla metà del XIII secolo, presso la corte di re Alfonso X di Spagna (in spagnolo, in francese e in latino).

40 Del rapporto tra questa opera e la *Commedia* dantesca, una questione controversa, si occupa in modo approfondito, tracciando anche una minuziosa cronologia dei saggi critici sull'argomento, Carlo Saccone nel saggio che accompagna: *Il Libro della Scala di Maometto*, a cura di C. SACCONE, traduzione di R. ROSSI

di vista della liturgia, infatti, il *Libro* contiene molti spunti interessanti. Per ciascuna tappa del suo itinerario Maometto riferisce un incontro con angeli o creature che popolano i cieli. Quasi sempre sono presenti preghiere di lode, talvolta semplicemente accennate, altre volte esplicitamente riportate. Le sezioni di testo sono molte a testimonianza del fatto che la trama eucologica dell'opera è vasta e variegata. In molteplici punti (quasi in ogni cielo visitato dal profeta e dall'arcangelo Gabriele), Maometto si trova di fronte anime o angeli impegnati in una continua lode a Dio:

Et cum fuimus ibi intus, ecce vidimus angelos multos qui magni omnes mirabiliter existentes habebant facies vaccarum et manus eciam claritatis. *Hii namque angeli Deum laudare devotissime non cessabant.* [...] Acies quoque predictae circulatim ibant omnes laudando Deum et ipsius benedicendo eciam nomen sanctum⁴¹.

Gabriel autem respondens dixit quod unus eorum erat Enoc, alter vero Helyas, et quod Deus in altum, utpote ad celum, lavaverat eos ambos. Post hec namque respiciens vidi quod ipsi una cum angelis *in oracionibus existentes nichil aliud facebant quam orare ad Deum ipsum quia devote laudare et hoc quidem facere non tantum cessabat quantum homo claudere oculum solum posset*⁴².

Et incontinenti venit ad nos quidam angelus qui, totus de igne existens, habebat LXX milia brachiorum et in quolibet brachio septuaginta milia manuum et in qualibet manu LXX milia digitorum. *Et quilibet ipsorum digitorum ladabat Deum LXX milibus horarum in die*⁴³.

Et cum introissemus, ecce invenimus ibi angelos qui, corpora quam plurimum habentes nobilia, facies tamen habebant ad modum vulturum et ipsorum quoque ale purissima claritate splendebant. *Hii namque angeli continue Deum laudabant nec a laudibus cessabant ipsius*⁴⁴.

Et nichil aliud quam canere ipsumque laudare devotissime faciebant. Hii quoque angeli statim cum viderunt me, elevaverunt mirabiliter voces suas⁴⁵.

Hii quoque angeli laudabant Deum et nichil aliud facebant. Et cum venissemus ad eos,

TESTA, Milano, SE, 1997, pp. 157-191. Cfr. anche M. ASÍN PALACIOS, *Dante e l'Islam. L'Islam. L'escatologia islamica nella Divina Commedia*, 2 voll., Parma, Pratiche, 1994 (trad. it. di *La escatología musulmana en la Divina Commedia*, Madrid, 1919); M. CORTI, *La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico* [1995], in «L'Alighieri», n.s. 5 (1995), pp. 7-19, poi in EAD., *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 365-379; EAD., *Dante e la cultura islamica*, in "Per correr miglior acque...". *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Roma, Salerno Editrice, 2001, vol. I, pp. 183-202; C. BAFFIONI, *Aspetti delle cosmologie islamiche in Dante*, in *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a cura di A. GHISALBERTI, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 103-122; A. CELLI, *Dante e l'oriente. Le fonti islamiche nella storiografia novecentesca*, Roma, Carocci, 2013. Sul contrappasso di Maometto, affrontando *en passant* anche la questione delle fonti islamiche, è recentemente intervenuto M.S. ELSHEIKH, *Lettura (faziiosa) dell'episodio di Muhammad: Inferno XXVIII*, in «Quaderni di Filologia Romanza», 23 (2015), pp. 263-299.

41 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XIV, 32, ed. cit., pp. 65-67. Il corsivo è mio.

42 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XIV, 33, ed. cit., p. 67. Il corsivo è mio.

43 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XVI, 37, ed. cit., pp. 69-71. Il corsivo è mio.

44 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XVI, 38, ed. cit., p. 71. Il corsivo è mio.

45 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XVIII, 44, ed. cit., p. 77. Il corsivo è mio.

Gabriel cepit laudare Dominum et ego similiter⁴⁶.

Et omnes eciam laudabant Deum; et laudantes exaltabant tam fortiter voces suas quod, si gentes mundi audirent solum vocem unius eorum, morerentur omnes pre timore quem de sono vocis haberent. [...] Et, cum Deum laudent, cujuslibet ipsorum laus in nullo assimilatur laudibus aliorum⁴⁷.

Et omnes iste lingue Deum laudare die noctuque non cessant. Et quelibet earum laudat ipsum in omnibus loquularum generibus et ipsius nomen sanctum benedicit et posse⁴⁸.

Ex hiis quoque angelis aliqui stant super pedes suos erecti, aliqui sedent et aliqui jacent super ora prostrati. *Et omnes rogant et laudant Deum* et tremunt ac agitant alas suas pre timore quem habent de Deo⁴⁹.

Diversamente, altre volte, Maometto ode pronunciare orazioni di cui riesce a intendere, o semplicemente riporta, le parole. Nella maggior parte delle occasioni si tratta di formule coraniche in cui si rende grazie a Dio, benedicendolo e confermandone l'unicità. Altre volte, invece, sono preghiere rivolte al destino delle genti sulla Terra, perché possano unire i loro cuori e trovare concordia. Non mancano infine richiami alla condizione privilegiata e beatifica delle anime del cielo, che, anche per questo, incessantemente lodano il Creatore.

Erat enim angelus iste factus ad modum galli. Et ostenderat sibi Deus omnes horas quibus fieri oraciones debebant. Nam cum tempus erat orandi, veniebat quadam de caelo vox, dicens: «Tu creatura que Deo es obediens, precipio tibi quod laudes Deum». Et mox ille angelus alta voce dicebat «Benedicatur Deus rex sanctissimus angelorum et animarum atque creaturarum omnium»⁵⁰.

His autem sic peractis, processi et vidi quemdam alium angelum cujus medietas erat ignis et altera nivis. Erat quoque tali factus manerie quod ignis non destruebat nivem, neque nix ignem etiam extinguebat. Hic vero angelus laudans Deum dicebat: «Benedictus sis tu, Deus, qui tali modo ignem et nivem insimul conjunxisti ad invicem, rogo te ut sic insimul conjungere corda gencium que tibi obediens existant»⁵¹.

*Habebat enim in capite suo de claritate coronam et nichilominus totus erat circumdatus angelis qui Deum cum ipso simul devote laudabant. [...] Dico namque tibi quod Paradisus totus plenus hiis verbis existit, scilicet: *zokay halla, bille dille ylle halla, quod interpretatur: Sit honor et laus Deo et sibi gracias referamus quia non est Deus alius preter eum. Nec est virtus aut potestas alia nisi ipsius Dei altissimi atque magni*⁵².*

*Et dum ita plorarem ecce quidam angelus inter eos surrexit qui erat Celi 'Almokaden', quod interpretatur arabico eloquio velut: «ille qui vocat Sarracenos, cum oraciones facere suas debent». Et tam cito tamen surrexit, ad oraciones vocare incepit, id est «*halla huha kybar*» quod interpretatur: «*magnus est Deus*». Post hec autem dixit «*le hille halla**

46 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XIX, 48, ed. cit., p. 81. Il corsivo è mio.

47 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XXIII, 58, ed. cit., p. 91. Il corsivo è mio.

48 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XXV, 62, ed. cit., p. 95. Il corsivo è mio.

49 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XXVI, 64, ed. cit., p. 97. Il corsivo è mio.

50 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, VIII, 19, ed. cit., p. 55. Il corsivo è mio.

51 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, IX, 20, ed. cit., pp. 55-57. Il corsivo è mio.

52 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XVII, 42, ed. cit., p. 75. Il corsivo è mio.

hilalla» quod interpretatur : «non est deus alius nisi Deus». Dixit etiam adhuc «Haxedu le halla hilalla» quod interpretatur: «testificemus similiter Machometum nuncium Dei esse». Dixit etiam postea: «haia lazala haya lalfala» quod interpretatur: «venite ad oraciones vestras et ad proficuum quidem vestrum». [...] Et cum hoc audivissem, processi et flectens me super cubitos atque genua, feci duas oraciones equidem satis parva. Et mox angeli omnes quos videram in septem celis jam dictis, ceciderunt super facies suas et mecum insimul orare ceperunt⁵³.

Hii namque angeli, cum celum portare volunt, flectunt genua sua; et alii angeli existentes ibidem monent eos dicere: «*le halille zohani hille bille» quod interpretatur: «non est deus alius nisi Deus. Ei ipse est super omnia quidem potens». [...] Nam omnes hii angeli Deum laudant maneriebus multimodi et laudare non cessant dicentes: «le hilella helalla» quod interpretatur: Non est deus alius nisi Deus sanctus, bonus, magnus et potens etiam super cuncta. Et postquam hec dixerint, rogant Deum pro creaturis omnibus⁵⁴.*

Sunt etiam ita obedientes Deo quod ipsum die noctuque laudare non cessant et dicere: «*Benedictus sis tu Deus, qui circumdatus es cortinis, nebulis, aqua, tenebris, igne, mari et etiam claritate»⁵⁵.*

Et in hoc mari sunt multi angeli, qui, semper stantes super pedes suos erecti, Deum laudare non cessant et dicere: «*le hille halalla», quod interpretatur: non est deus alius nisi Deus. Hoc autem semper dixerunt postquam creati sunt et usque ad diem iudicii dicere non cessabunt⁵⁶.*

Habebat etiam gallus iste alas que ita magne erant quod, cum aperiebat eas, penetrabat cum ipsis omnes celos omnesque terras que sunt ab oriente usque ad occidentem. Et quando medium noctis extat, aperit ipse alas suas et agitatur dicens: «*le halla hilalla», quo interpretatur: Non est deus alius nisi Deus. Et cum ipse cecinerit, confestim omnes galli qui sunt super terram agitant similiter alas suas et cantantes laudant Deum. [...] Dicit etiam plus in cantu suo scilicet: «Benedictus sis tu, Deus magnus et potens, qui Dominus es celorum omnium cunctarumque terrarum»⁵⁷.*

Angelus quidem iste semper coram Deo stat super pedes suos erectus et dicit: «*Benedictus sit Deus altus et potens, qui prohibuit ne calor ignis nivem destruat et quod ignem nivis frigiditas non extinguat». Et post hoc dicebat etiam: «Domine Deus, tu qui nivem et ignem sic insimul conjunxisti, rogo te ut ita similiter conjungere digneris corda servorum tuorum qui tibi obediunt, ut tibi possent melius deservire»⁵⁸.*

At ipsi omnes insimul responderunt: «*Benedictus sis tu Domine Deus noster et tibi gratias referimus qui donavisti nobis gaudium perdurabile quod est sine pena et labore»⁵⁹.*

Et, eis sic omnibus euntibus, dicit domina oracionem quamdam, cujus principium loquela arabica tale est: «*Kadabafla hum halmumina» quod interpretantur: Bene fortunati sunt illi qui bene credunt. [...] Et ea completa dicit adhuc: «Ha quam bene fortunatus est ille qui habet gratiam Dei, sicut nos habemus»⁶⁰.*

53 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XVIII, 45, ed. cit., p. 77. Il corsivo è mio.

54 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XXII, 57, ed. cit., pp. 89-91. Il corsivo è mio.

55 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XXIV, 60, ed. cit., p. 93. Il corsivo è mio.

56 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XXV, 61, ed. cit., p. 93. Il corsivo è mio.

57 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XXIX, 69, ed. cit., pp. 99-101. Il corsivo è mio.

58 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XXIX, 70, ed. cit., p. 101. Il corsivo è mio.

59 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XLIV, 112, ed. cit., p. 135. Il corsivo è mio.

60 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XLVII, 118, ed. cit., p. 141. Il corsivo è mio.

Il *Libro della Scala* è un *unicum* tra le visioni analizzate, tuttavia molti sono i punti di contatto con la letteratura visionaria occidentale. Nella *Visione di Tungdal*, per esempio, si trovano sia riferimenti generici alle preghiere udite tra le gerarchie angeliche (con annesso *tòpos* dell'ineffabilità), sia le parole dei beati riportate in modo esplicito. In questo secondo caso risulta evidente come il tema delle orazioni sia consueto e in linea con quanto letto finora: la lode al Creatore diventa un messaggio di ringraziamento per aver convertito il peccatore e, sottrattolo dalle pene infernali, fatto rientrare tra i santi.

Illueques virent les .ix. ordenes des angles et molt auoit en leur compaignie de saintes ames, et oirent illueques teles paroles que bouche de homme ne poroit dire ne ne l'oist pas a dire⁶¹.

D'illueques se departirent et alerent auant et toutes les conpaignies des sain<te>s <ames> par la ou il passoient les venoient a l'encontre et saluoient cele ame par se propre non et disoient: «*Laus tibi domine rex eterne gloire, qui non vis mortem peccatoris sed vt conuertatur et vivat*». C'est a dire: «*Loenge soit a toi roi de pardurable gloire, qui ne veus pas la mort dou pecheur, mais veus qui soit conuertis et viue, qui par ta misericorde as ostee et deliuree ceste ame de painne et des tourmens d'ienfer et mise en la compaignie de tes amis et de tes sains*»⁶².

Analogamente, nella visione del monaco *Barontus*⁶³, che secondo lo scritto ebbe il privilegio di poter ascendere al cielo *ante mortem* per giovare alla salute spirituale dei posteri attraverso il racconto di quanto visto, alle lodi generiche dei beati vengono accostate vere e proprie preghiere per la salvezza, in questo caso dell'anima in viaggio in modo particolare.

Mox, expleta oratione, venimus ad secundam portam paradysi, ubi erant innumerabilia milia infantum vestibus albis exornati, una voce concorditer Dominum laudantes⁶⁴.

Et intro erant multitudo sanctorum coronarum, in vultu fulgenti sedentibus in mansiunculis et in sedibus suis, gratias Deo semper agentes. [...] Deinde ingressi tertia porta, cumcito itinere agere coepimus. Qui nos ut sancti martyres viderunt, protinus se in oratione dederunt; simili voce, ut superius diximus, clamare non cessaverunt: «*Tu vince, bellator fortis Christe, qui nos sanguinem fundendum redimisti, et non diabolus istam animam ducat in tartarum*». Omnino absque mendatio dico: Sic arbitravi, quod in toto mundo resonavit strepitus vocum sanctorum⁶⁵.

Se nella *Visio Baronti* i beati si preoccupavano, per mezzo della preghiera, di intercedere per

61 Cfr. *La Visione di Tungdal*, ed. cit., p. 72.

62 Ivi, p. 68. Il corsivo è mio.

63 Si cita il testo da: *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., pp. 231- 275. L'opera è anonima ma è stata scritta in Gallia probabilmente da un monaco di Longoreto. Grazie alla *subscriptio* è possibile datare la vicenda al 25 marzo 678 o 679.

64 Cfr. *Visio Baronti monachi logoretensis*, in *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., p. 248, ed eventuali riferimenti bibliografici *ad loc*.

65 Ivi, pp. 250-252, ed eventuali riferimenti bibliografici *ad loc*. Il corsivo è mio.

l'anima del monaco in viaggio, ancora da elevare al cielo, nel *Purgatorio di San Patrizio* gli eletti a Dio ringraziano il «rois de gloire» per una salvezza di fatto già ottenuta:

«Après parlerent docement
e distrent au comencement:
«Beneïz seit li rois de gloire
qui t'a done(e) la victoire,
que sormonté as les diables
e lur tormenz nun convenables,
e ke si estes ci venuz
a a[u] tel joie receüz».
Il le menernet sus e jus,
tant i vit bien ne poeit plus⁶⁶.

Sono invece preghiere per i viventi, ancora in cammino verso la beatitudine eterna, quelle udite nella corte della *Jerusalem celesti* di Giacomino da Verona e proferite dai «santi kerubin» di fronte a Dio onnipotente:

K'ell'è vero e certo, e la scriptura el diso,
K'el no è altra gloria nè altro paraiso,
Se no a contemplar la faça e lo bel viso
De Deo omnipotente, ke sempre regna e vivo.

A lo qual sta davançi li santi kerubin
Le gran procession li vesperi e li maitin
Preganto di e noito per nui, lassi, tapin
K'el degno a driçaro en celo nostri camin

A çoi ke nui possiamo en quel'alta maxon
Esro cun lor en celo fraegi e compaignon,
Davanço Jesù Cristo, quel glorios baron,
Ke se' en maiestà su l'amirabel tron⁶⁷.

Un caso particolare per la sua singolarità, nell'utilizzo delle invocazioni di invenzione autoriale, è invece il *De scriptura aurea* di Bonvesin da la Riva. Si è detto come la sua descrizione del Paradiso avvenga attraverso l'enumerazione di dodici gioie di cui le anime beate possono godere nel regno dei cieli. Se si prende in considerazione anche una breve introduzione alla terza sezione del *Libro*, si contano ben tredici orazioni proferite da un generico spirito «iusto», in cui, principalmente, si ringrazia Dio per la beatitudine ricevuta e, singolarmente, per ciascuno dei piaceri propri della gloria celeste. La preghiera del giusto, peraltro, è nella maggior parte dei casi un vero e proprio canto, in linea dunque con l'armonia anche musicale di cui si è ampiamente parlato sopra. Nell'introduzione le parole dell'anima

66 Cfr. MARIA DI FRANCIA, *Il Purgatorio di San Patrizio*, vv. 1565-1574, ed. cit., p. 198.

67 Cfr. GIACOMINO DA VERONA, *De Jerusalem celesti*, vv. 205-216, ed. cit, p. 80. Il corsivo è mio.

costituiscono un canto trinitario a Dio Padre, Figlio e Spirito Santo e una esplicita dichiarazione di gioia per aver ricevuto, dopo gli sforzi terreni, la salvezza:

Illora canta 'l iusto e dis: «Oi mi bëao,
lo dolze Iesù Criste ne sia glorificao,
lo Patre e 'l Spirto Sancto de zo k'el m'ha donao;
el s'ia benedigio e sempre regratiao.

L'aver k'eo deva ai poveri il tempo strapassao,
con grand alegramento quiloga l'ho trovao:
del ben k'eo feva al mondo eo fizo mo pagao;
per grand amor m'alegro: oi De, com sont bëao»⁶⁸.

Le locuzioni «Oi De» e «oi mi bëao» ritornano ogniqualvolta, in ciascuna delle dodici gioie descritte, l'anima del giusto innalza una preghiera a Dio. Si tratta di una banale formula di invocazione che però richiama l'attenzione del lettore sulla solennità del canto di ringraziamento e diventa una specie di rito e caratteristica di ciascuna sezione testuale in cui risulta suddiviso il *De scriptura aurea*:

In questa dolce gloria lo iusto dis cantando:
«Oi De, com sont bëao cotal citá mirando,
com questa è grand dolceza, com eo ge sont golzando,
quent dulz versi eo olzo dri angeli cantando [...]»⁶⁹.

Lo iust in quella gloria per grand amor sí canta,
e dis: «Oi mi bëao, nexun puzor m'atanta.
Quest è odor mirabile in questa terra sancta,
trop san de bon li fior d'om'ia guisa planta [...]»⁷⁰.

Perzò lo iusto canta e dis: «Oi mi bëao,
quent grang richiez è queste k'eo ho aguadheniao,
com sont eo plen e rico, com sont eo as'iao;
e mi zamai no manca tesor apres'iao [...]»⁷¹.

Perzò ne canta 'l iust e prend a recuintar:
«Oi De, com eo me posso strgrandment alegrar.
L'altismo rex de gloria ne voi glorificar
de questo grand conforto k'el m'á voiuo donar [...]»⁷².

Quiloga dis lo iusto: «Quent grand confort è questo,
com questa è grand dolceza, com sont in bon asseto.
Vedher sí grand bellezza, mai no seró recreto:

68 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 57-64, in Id., *Libro delle tre scritture*, ed. cit., pp. 200-201.

69 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 161-164 (Ivi, p. 210).

70 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 213-216 (Ivi, p. 214).

71 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 257-260 (Ivi, p. 218).

72 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 309-312 (Ivi, p. 222).

come eo quiló m'alegro, per nexun firav creto⁷³.

«Oi De – zo dis lo iusto -, quent dolce delectanza,
quent dulz versi eo olzo, quent bella concordanza:
quest è sí grand conforto, sí dolce consolanza
ke tuto me se volze lo cor in alegranza [...]»⁷⁴.

«Oi De – zo canta 'l iusto -, quest'è grand alegreza,
ke 'l dolze rex de gloria me fa sí grand careza
k'el m'aministra inanze con tanta conforteza,
dond lo me' cor alegro se volz in grand dolceza [...]»⁷⁵.

Quiló recuinta 'l iusto: «Oi alegreza grande,
com quest è bel convivio, quent gloriós vivande;
quam dolce cossa síano li cib e le bevande,
no lo porav describe legista ni scrivante [...]»⁷⁶.

Lo iust in questa gloria sí se conforta tuto
e dis: «Oi mi bëao, com eo sont ben venudho.
Per quel k'al mond eo fu acort e avezudho,
perzò eo sont mo in gloria, dond eo m'alegro tuto [...]»⁷⁷.

Illó se mira 'l iusto, lo qual se vé sí bello,
e dis: «Oi mi bëao, com quest è grand novello.
Al mond era tenudho e vil e cativello,
ma mo eo sont quiloga e resplendent e bello [...]»⁷⁸.

Perzò ne canta 'l iusto, e dis «Com sont guarario,
da l'inferné tormenti ked eo sont guarentio;
in forza dri demonij mai no firò punio:
oi gaudió dolcissimo, quest è dolzor compio [...]»⁷⁹.

In questa dolze gloria lo iusto prend a dir:
«Oi De, com eo me posso godher e rebaldir.
Le mee dolcisme glorie zamai no han finir,
ma sempre han renovar e sempre reverdir [...]»⁸⁰.

Da queste invocazioni risulta evidente come la libertà autoriale, nella composizione delle preghiere, prenda talvolta il sopravvento sul richiamo ossequioso alla liturgia. Tuttavia il legame con la tradizione è stringente anche quando chi scrive adatta la trama eucologica dell'opera alla sua materia. Questo equilibrio tra innovazione e tradizione si può facilmente constatare laddove nei testi delle visioni compaia la figura della Vergine. È inusuale, infatti, in questi luoghi, trovare testi liturgici mariani esplicitamente recitati, seppure sovente siano

73 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 393-396 (Ivi, p. 229).

74 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 453-456 (Ivi, p. 234).

75 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 485-488 (Ivi, pp. 236-237).

76 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 549-552 (Ivi, p. 241).

77 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 593-596 (Ivi, p. 245).

78 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 637-640 (Ivi, p. 249).

79 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 669-672 (Ivi, p. 252).

80 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 718-720 (Ivi, p. 256).

implicitamente allusi. Le invocazioni sono infatti perlopiù testi inventati dall'autore dell'opera. Tuttavia nelle preghiere a Maria che si odono in Paradiso non mancano quasi mai i più noti epiteti di derivazione innologica e laudistica. Sono presenti, infine, riferimenti alle più conosciute antifone mariane, nonché alle litanie lauretane⁸¹ (si pensi agli attributi: «regina», «stella», «rosa», «medicina»). Un esempio è la preghiera che Teofilo, resosi conto del suo peccato e in piena fase di pentimento, rivolge a Maria, chiedendole aiuto. *Il Miracolo di Teofilo*⁸² narra infatti la storia di un uomo che, pur di vedersi riconosciute le sue cariche e i suoi titoli dal proprio vescovo, si arrende a un miserabile patto con il demonio, che, legandolo a sé, gli garantisce glorie e onori terreni. Sopravviene però il pentimento e, vergognandosi di quanto commesso, Teofilo vede come unica interceditrice e salvatrice possibile la Vergine. Per tale ragione decide di rivolgere a lei una preghiera di aiuto, non osando invece invocare Dio in persona, i suoi santi e le sue sante:

Je n'os Dieu reclamer ne ses sainz ne ses saintes,
 las, que j'ai fet hommage au deable mains jointes.
 Li Maufez en a lettres de mon anel empraintes.
 Richece, mar te vi! J'en avrai dolors maintes.

Je n'os Dieu ne ses saintes ne ses sainz reclamer,
 ne la tres douce Dame que chascuns doit amer.
 Mes por ce qu'en li n'a felonie n'amer,
 se je li cri merci nus m'en doit blasmer⁸³.

Il testo della preghiera a Maria, seppur calato nel contesto del peccato di Teofilo, è ricco di espressioni della tradizione, come si può scorgere già dalle parole del suo *incipit*. Per tutto il brano, peraltro, sono disseminati termini della mariologia medievale, accanto ai *tòpoi* più comuni legati alla Vergine: la sua umiltà, la sua capacità di prestare soccorso alle anime bisognose di lei, la sua verginità feconda, il suo ruolo nell'intercessione presso il Figlio.

Sainte roïne bele,
 gloriose pucele,
 Dame de grace plaine
 par qui toz biens revele,

81 Sulle litanie lauretane si veda E. CATTANEO, s.v. *Litanie*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. VII, coll. 1417-1421, alla col. 1420.

82 Si cita il testo da: RUTEBEUF, *Il miracolo di Teofilo*, a cura di A. D'AGOSTINO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000. La prima forma scritta dell'opera (sulla conversione di Teofilo, datata agli anni 537-538, sotto Giustiniano) è una versione greca attribuita a un tal Eutichiano. Il testo greco venne poi tradotto in latino da Paolo Diacono di Napoli nella seconda metà del IX secolo. Vi fu poi una straordinaria fortuna nelle letterature volgari. Il *Miracle* di Rutebeuf è databile dopo il 1258, probabilmente scritto negli anni '60-'70 del secolo. Non si tratta di una visione vera e propria, tuttavia le dinamiche della vicenda pongono la storia di peccato e redenzione dell'anima di Teofilo molto vicina a quella delle anime in viaggio nei regni ultraterreni, in cerca di salvezza e rivelazione.

83 Cfr. RUTEBEUF, *Il miracolo di Teofilo*, vv. 424-431, ed. cit., p. 112.

qu'au besoing vous apele
delivrez est de paine;
qu'a vous son cuer amaine
ou pardurable raine
avra joie novele.

Arousable fontaine
et delitable et saine,
a ton Filz me rapele!

[...]

Dame de charité
qui par *humilté*
portas nostre salu,
qui toz nous a geté
de duel et de vilté
et d'enferne palu,
Dame, je te salu!
Ton salu m'a valu
jel sai de verité.
Gar qu'avoec Tentalu
en enfer le jalu
ne praingne m'erité!

En enfer ert offerte,
dont la porte est ouverte,
m'ame par mon outrage.
Ci avra dure perte
et grand folie aperte
se la praig herbregage.
Dame, or te faz hommage:
torne ton douz visage;
por ma dure deserte,
envers ton Filz le sage,
ne souffrir que mi gage
voisent a tel poverte!

Si comme en la verriere
entre et reva arriere
li soulaus que n'entame,
ainsinc fus *virge entiere*
quant Diex, qui es ciex iere,
fist de toi mere et dame.
Ha! *resplendissant jame*,
tendre et piteuse fame,
car entent ma proiere
que mon vil cors et m'ame
de pardurable flame
repelaisse arriere.

Roine debonaire,
les iex du cuer m'esclaire
et l'obscurté m'esface,
si qu'a toi puisse plaie
et ta volenté faire:

car m'en done la grace.
Trop ai eü espace
d'estre en obscure trace;
encor m'i cuident traire
li serf de pute estrace.
Dame, ja toi ne place
qu'il facent tel contraire!

En vilté, en ordure,
en vie trop obscure
ai esté lonc termine:
Roïne nete et pure
quar me pren en ta cure
et si me *medecine*.
Par ta vertu devine
qu'adés est enterine,
fai dedenz mon cuer luire
la clarté pure et fine
et les iex m'enlumine,
que ne m'en voi conduire.

Li proieres qui proie
m'a ja mis en sa proie:
pris serai et preez,
trop asprement m'asproie.
Dame, ton chier Filz proie
que soie despreez.
Dame, car leur veez,
qui mes mesfez veez,
que n'avoie a leur voie.
Vous qui lasus seez,
m'ame leur deveez
que nus d'aus ne la voie⁸⁴.

In nessun verso dell'invocazione compaiono espliciti richiami alle preghiere mariane più conosciute; il testo è pura invenzione dell'autore. Tuttavia, alcune parole dell'inno rimandano implicitamente all'*Ave Maria*⁸⁵ o all'antifona *Salve Regina*⁸⁶. Il richiamo alla salutatione angelica e alla recita della preghiera dell'Annunciazione, in grado di portare salvezza alle anime, è evidente nelle parole «*Dame, je te salu! / Ton salu m'a valu, / jel sai de verité*», mentre la richiesta alla Vergine perché volga il suo dolce viso («*torne ton douz visage*») pare

84 Cfr. RUTEBEUF, *Le Miracle de Theophile*, vv. 432-443; 468-539, ed. cit., pp. 112-122.

85 Sull'*Ave Maria* e il suo uso liturgico si vedano: H. THURSTON S.J., s.v. *Ave Maria*, in *Dictionnaire de spiritualité: ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Parigi, Beauchesne, 1937-94, t. I, coll. 1161-65; I. CECCHETTI, s.v. *Ave Maria*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. II, coll. 512-16. Per il testo della preghiera: S. MAGGIANI, s.v. *Angelus*, in *Nuovo dizionario di mariologia*, a cura di S. DE FIORES e S. MEO, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni Paoline, 1986, pp. 25-39. Sull'argomento si veda infine: U. BERLIÈRE, s.v. *Angélique (Salutation)*, in *Dictionnaire de théologie catholique: contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique, leurs preuves et leur histoire*, Paris, Librairie Letouzey at Ané, 1915-50, t. I, coll. 1273-77.

86 Per le notizie sul testo, sulla composizione e gli usi liturgici si veda: I. CECCHETTI, s.v. *Salve Regina*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. X, coll. 1719-21.

un'eco dei versi della *Salve Regina* «illos tuos misericordes oculos / ad nos coverte»⁸⁷, nella quale, al posto del viso, vengono menzionati gli occhi di Maria. Molti sono invece gli epiteti della tradizione con cui, anche in questa occasione, viene appellata la Vergine: essa è detta «roïne bele», «roïne debonaire», «roïne nete et pure», con attributi regali tipici di altre antifone; «dame de grace plaine», con implicito richiamo anche in questo contesto alle parole dell'arcangelo Gabriele, «dame de charité»; «tendre et piteuse fame»; «arousable fontaine»; «resplendissant jame»; «medicine». L'uso di questi nobili echi di litania liturgica sostengono i riferimenti a Maria in quasi tutti i luoghi delle visioni in cui la Vergine fa la sua comparsa. Nella *Visio Gunthelmi*, per esempio, sebbene la presenza sia limitata a un breve dialogo con l'anima-guida di san Benedetto, non mancano attributi mariani: essa è ricordata prima come «Mater misericordiae», poi come «Domina»:

Ibi erat quidam candidatorum grex, sedentes in circuitu interiori capellae: et sedebat inter eos Mater misericordiae, resplendens sicut sol inter stellas. Ad quam accedens S. Benedictus, ait: «Benedicte.» Et illa: «Dominus. Domina, inquit, ecce novitius, quem adduci jussistis.» Et illa: «Facite illum coram venire.» Qui cum accessisset, dixit ad eum domina: «Vis morari in domo mea mecum, ad serviendum mihi, sicut promisisti?» Ait: «Etiam, domina.» - «Ergo, inquit, jura mihi super illud altare, et vove, quod mihi servies semper, et opera Domini facies et custodies»⁸⁸.

Numerosi epiteti mariani si ritrovano peraltro nel *De scriptura aurea* di Bonvesin da la Riva: la quinta gloria di cui godono le anime beate in Paradiso consiste nella visione del volto di Cristo e della Vergine. Di fronte alla grandezza di questo privilegio prorompe un'insistente invocazione a Maria che attinge sia dal repertorio delle lodi sia dalle litanie lauretane:

Oi De, que pò fi creto de la *regina pura*,
ke è *dona dei angeli*? Oi De, quent grand verdura
mirar la sōa faza de sí zentil figura,
la faza strabellissima, plena de grand dolzura.

Oi gaudiō dolcissimo, oi alegreza fina
mirar cotal splendor dra nostra *grand regina*,
la faza stramirabile dra *stella matutina*.
La *rosa odorifera* k'è nostra *medicina*.

Quella *Vergen clarissima* tant è de grand splendor
ke, s'ella foss in paio co la rodha del sol,
la spera apress dra Vergene no hav haver valor,
ma perderev in tuto, cotant è 'l so splendor.

Plasess al Crëator k'eo foss de zo ben degno,

87 Cfr. *Salve Regina*, v. 5.

88 *Visio Gunthelmi*, in PL 212, 1061.

sí k'eo poëss anchora mirar lo volt benegno
de quella *dolze dama* lá sus in quel grand regno:
a lé per tug li tempi me rend e me consegno⁸⁹.

Ritorna il consueto attributo di «regina pura» o «grand regina», accanto al quale compaiono locuzioni tipicamente litaniche come «dona dei angeli», «stella matutina», «rosa odorifera», «medicina». Epiteti analoghi si ritrovano anche nel *De Jerusalem celesti* di Giacomino da Verona, ma con un'eccezione rispetto a quanto visto finora: il poeta veronese, infatti, non si sottrae alla citazione esplicita delle più note preghiere alla Vergine, l'*Ave Maria*, la *Salve Regina* e l'*Alma redemptoris Mater*⁹⁰, che dunque immagina intonate dalla «celeste compagnia» degli angeli e dei beati:

Tanto è alta e granda quella *çentil polçella*,
Ke li angeli e li sancti de lei parla e favella,
Emperço k'ella è plui *preciosa e bella*
Ke no è la flor del pra nè la *rosa novella*.

Mo no ge meto forsi nè el m'è così en viso.
Ke ben lo so per certo e la scriptura el diso,
K'el'è scala del celo, porta del paraiso,
E plu ke sol nè luna bell'a la façade e 'l viso.

Dond' una enumerabel, celeste compagnia
Tutore la salua con ogra cortesia,
Segondo ke fe l'angelo en terra de Soria,
Quan'el da la Deo parte ge dis: «Ave Maria!»

Sempre mai l'aora e sempre l'enclina,
Segundo ke ne cuita una raxon divina,
Cantando enanço si sempro: «Salve Regina!
*Alma redemptoris! stella matutina!»*⁹¹.

La parentela di questi testi con il repertorio laudistico è innegabile: se da una parte si tratta di semplici invocazioni alla Vergine per richiedere aiuto o rendere grazie, dall'altro vi sono gli stessi testi trasposti nel più ampio quadro della visione. Quando Maria appare di fronte al suo

89 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 357-372, in Id., *Libro delle tre scritture*, ed. cit., pp. 226-227. Il corsivo è mio. Lo stesso Bonvesin fa largo uso di epiteti mariani di derivazione litanica e liturgica nelle sue *Laudes de Virgine Maria* (si cita il testo da *Poeti del Duecento*, cit., vol. II, pp. 682 e ss.): v. 1 («nobel madona»); vv. 5-16 («Quella è viora olente, quella è rosa floria, / quella è blanchissimo lilio, quella è zema polia, / quella è in terra avocata, nostra speranza e via, / quella è plena de gratia, plena de cortesia. / Quella è stella ke rende clarissima claritae, / ke lux mirabilmente in l'eternal citae, / quella è dona dei angeli, regina de sanctitae, / quella è nostra donzella, matre de pietae. / Quella è saludhe del mondo, vaxel de deitae, / vaxel preciosissimo e plen d'omia bontae, / vergen sor tute le vergene soprana per beltate, / magistra de cortesie e de grand humiltate»).

90 Su quest'ultima preghiera si veda I. CECCHETTI, s.v. *Alma Redemptoris mater*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. I, col. 911.

91 Cfr. GIACOMINO DA VERONA, *De Jerusalem celesti*, vv. 225-240, ed. cit., p. 81. Il corsivo è mio.

sguardo, il pellegrino non può fare a meno di lodarla, o di riferire i canti uditi in suo onore e intonati dalle anime beate. Questi canti hanno carattere innovativo, ma, si è visto, sono altresì ancorati alla tradizione. La *Lauda dei servi della Vergine*⁹², per esempio, è una continua giustapposizione di epiteti mariani:

Rayna possentissima, sovr'el cel si' asaltaa
Sovra la vita ançelica vu sij sanctificaa.
Scala de sapiencia, mare de reverencia, vu si' purificata,
sposa de Iesù Cristo, in celo humiliada.
[...]
Per salvar[e] lo segoło fusti al mondo creata,
stella dolce clarissima, gema glorificata.
Sovra le grande flore vuy si' magnificata.
Corona sij d'imperio a fin or fabricata,
palma preciosissima, stella del mondo ornata,
entro el çardin olentissimo *roxa ingarofolata,*
humiliata purissima, viola [in]violata.
[...]
Vuy siti *sapiencia*, presa de reverencia, columba sagellata.
Verga d'ubidiencia, polcella d'astinencia, vu si' amaïstrata.
Vuy si' *fontana de gracia*, madona aprexïata,
inguento olentissimo, oliva replantata,
balsemo olentissimo, manna dal cel mandata.

Anche nel laudario materialmente più antico che si possenga, che racchiude le *Laude cortonesi*⁹³, moltissimi testi sono dedicati a Maria e a lei si riferiscono con i medesimi attributi:

2 [iii]

Ave, donna santissima,
regina potentissima.

[...]

Tu se' porta, tu se' domo

[...]

Da oggi al terzo giorno
tu farai in ciel soggiorno:
sempre ne starà più adorno
per te *rosa freschissima.*

92 Cfr. *Lauda dei servi della Vergine*, vv. 1-4; 8-14; 19-23. Il corsivo è mio. Si cita il testo da *Poeti del Duecento*, cit., vol. II, pp. 7-10 (p. 9). Nella regola del sodalizio dei Servi del 1281, tra gli scopi principali viene elencata la recita dell'ufficio della Madonna.

93 Si cita il testo da: *Poeti del Duecento*, cit., vol. II, pp. 11-59.

Or ti vien', *palma felice*,
de palma Virgo radice,
madre nostra [e] nodrice
delli angeli santissima.

[...]

Quando tu stavi in orare,
sì fo fatti räunare;
non dovè' più dimorare,
regina gentilissima.

[...]

Ed elli plange e chiama molto,
de lacreme si lava 'l volto:
«Tesoro che mi se' tolto,
gemma preziosissima!

Già mai quince non me muto,
si non me dà del tuo aiuto:
fa' sì che mi sia creduto,
*donna laudabilissima*⁹⁴.

Infine, in una seppur breve rassegna dei laudari medievali, non possono mancare i testi di Jacopone da Todi⁹⁵, in cui la Vergine compare connotata dagli stessi attributi delle visioni:

17 [xxxvii]

O castetate, flore
che te sostiene amore!

O fior de castetate,
odorifero giglio
con molta suavetate,
se' de color vermiglio
ed a la Trinetate
sì arapresenti odore.

O specchio de bellezza,
senza macchia reluce!

[...]

O luce splendente,

94 Cfr. *Laude cortonesi*, 2, vv. 1-2; 27; 67-74; 87-90; 111-118 (ed. cit., pp. 15-19). Il corsivo è mio. Nel laudario (databile agli inizi del Duecento), molti sono i testi in cui compaiono simili attributi mariani: 3 [v], v. 3 («stella de dia»), v. 11 («Vergene pura»), v. 32 («Rosa de maio»); 4 [viii], v. 3 («pulzella amorosa»); v. 4 («stella marina»), v. 17 («imperatrice»), v. 18 («nostra avvocata»), v. 19 («Fresca rivera»), v. 28 («fonte surgente»); 5 [ix], v. 19 («Vergine bella, fior sov'ogni rosa»), v. 30 («reina sovra li angel' resplendente»); 6 [x], v. 2 («fontana»), v. 4 («Gran reina»), v. 9 («Ros'aulente»), v. 14 («gran lumera»), v. 19 («rocca forte»), v. 24 («gran rugiada»), v. 29 («dolz'aurora»); 7 [xiv], v. 5 («rosa bianc[a] e vermiglia»), v. 10 («chiara stella d'orient»), v. 63 («reina»), v. 65 («arca piena de dottrina»), v. 81 («'mperial fortezza»).

95 Le *laudes* di Jacopone si intendono citate da *Poeti del Duecento*, cit., vol. II, pp. 61-166.

lucerna si' preclara:
da tutti si' laudante
ed en pochi si' cara.
[...]

O tesauo envento
che non te po' stimare,
né auro né argento
[...]

O rocca de fortezza
en qual è gran tesoro
[...]

O manna saporita
ched è la castetate!⁹⁶

Occorre inoltre segnalare un elemento che, di grande importanza nei laudari, ritorna con la medesima funzione nelle *visiones*: il ruolo di Maria quale interceditrice presso il divino. Non solo, dunque, la Vergine ha una parte attiva nella salvezza degli uomini (ne è un esempio il *Miracolo di Teofilo*), ma possiede anche la capacità di aiutare le anime presso la corte celeste, nell'intento di godere della visione beatifica di Dio. Lo ricorda Jacopone in chiusura di uno dei suoi componimenti:

De Cristo fosti donna
e de tutti li santi,
regnar con doni tanti,
con luce tutta pura.
Però prego, madonna,
che de te si n'amanti,
denanti a Lui far canti,
amar senza fallura,
veder senza figura
la somma Veretade
con la nichilitade
del nostro pover core⁹⁷.

E un'analogia preghiera di intercessione troviamo anche nel *De Jerusalem celesti* di Giacomino da Verona:

Or ne pregemo tuti la Vergene Maria,
Ke enanço Jesù Cristo per nui sempro ela sia,
K'el n'apresto là su celeste albergaria
Quando la vita nostra quilò serà complia⁹⁸.

96 Cfr. JACOPONE DA TODI, *Laude*, 17 [xxxvii], vv. 1-10; 15-18; 21-23; 27-28; 33-34 (ed. cit., pp. 125-126). Il corsivo è mio.

97 Cfr. JACOPONE DA TODI, *Laude*, 25 [xci], vv. 473-484 (ed. cit., pp. 165-166).

98 Cfr. GIACOMINO DA VERONA, *De Jerusalem celesti*, vv. 277-280, ed. cit, p. 83. Il corsivo è mio.

Se, tuttavia, la Vergine ha un ruolo di primo piano quale interlocutrice delle anime dei beati, che a lei si rivolgono in preghiera nella maggior parte delle visioni dell'aldilà, non meno frequenti sono le invocazioni riferite a Dio stesso e, in particolare, alla Trinità⁹⁹. È il caso dei già citati canti del giusto, che Bonvesin de la Riva immagina risuonino nel suo Paradiso ogniqualvolta l'anima beata si misuri con una nuova gioia della quale è destinato a godere per l'eternità. L'esplicita apostrofe «Oi De», già messa in evidenza, non lascia dubbi circa il destinatario dell'inno di lode. Che si tratti di Dio, e in particolare di Dio nella sua accezione trinitaria, è tra l'altro ancora più evidente se si considera che la prima in ordine cronologico di queste invocazioni, che funge da *incipit* per le altre, sottolinea proprio la triplice natura divina:

Illora canta 'l iusto e dis: «Oi mi bēao,
lo dolze Iesù Criste ne sia glorificao,
lo Patre e 'l Spirto Sancto de zo k'el m'ha donao;
el s'ia benedigio e sempre regratiao»¹⁰⁰.

Un'analogia invocazione, che scinde le tre persone della divinità, mettendone così in evidenza ciascuna, si trova nella *Visione di Tungdal*: l'anima in viaggio e l'angelo-guida si trovano a dover attraversare le porte di un altissimo muro d'argento, al di là del quale si imbattono in una folla di anime benedette e festanti, intente a lodare la «sainte trinité»:

Illueques vit grant multitude de bonoites ames plainnes de grant joie et de tres grant
le[e]sce et estoient hommes et flemmes ensambles qui tout looient la sainte trinité et
disoient ensi: «Gloire soit au roi le pere et le fil et le saint esperit»¹⁰¹.

Nella *Navigatio sancti Brendani*, invece, il canto non è esplicitamente trinitario, ma solamente dedicato alla Trinità: si tratta di parole scritturali pronunciate insieme all'abate che guida san Brendano e i suoi compagni attraverso l'isola del monastero del silenzio. È una supplica di

99 Gli inni trinitari non mancano anche nei laudari medievali. Si vedano, per esempio le *Laude cortonesi*: 8 [xxvi], vv. 31-38 («Piangete meco, sponde inamorate, / voi che vivete caste adottrinate; / venite, amanti e virgine beate: / di Cristo fac[c]iàm gaudio e iubilanza, / e fuoco e fiamba stia nel nostro core, / renfresche la rosa coll'amore / e lo Spirito Santo parli 'n noi[e], / e 'l Padre ne confirmi per pietanza»), ed. cit., p. 34; 9 [xxxii], vv. 23-26 («Laudiam Cristo veramente, / l'alto Padre onnipotente / e lo Spirito fervente, / che fo tanto delettoso»), ed. cit., pp. 35-36; 10 [xxxiii] vv. 1-6 e seguenti («Alta Trinità beata, / da noi sempre si' adorata. / Trinitade gloriosa, / unità maravigliosa, / Tu se' manna savorosa / a tutor desiderata»), in realtà tutto il testo è una lode alla Trinità), ed. cit., pp. 39-40; 15 [xlvi] («Amor dolze senza pare / se' Tu, Cristo, per amare. / Amor senza comincianza, / se' Tu Padre in sustanza, / in Trinità per amanza / Figlio e Spirito regnare»), ed. cit., p. 56.

100 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 57-60, in ID., *Libro delle tre scritture*, ed. cit., pp. 200-201.

101 Cfr. *La Visione di Tungdal*, ed. cit., p. 66.

perdono rivolta a Dio, che ha creato l'uomo «in spe» e per tale ragione viene anche prima lodato nella sua triplice natura divina.

At vero abbas, cum inchoasset predictum uersiculum, id est «Deus, in adiutorium meum», et dedisset simul honorem Trinitati, incipiebant istum uersiculum cantare, dicentes: «[Iniuste egimus, iniquitatem fecimus.] Tu, qui pius es pater, parce nobis, Domine. In pace in idipsum dormiam et requiescam, quoniam tu, Domine, singulariter in spe constituisti me»¹⁰².

Quando a essere destinataria delle preghiere dei beati è la Trinità, inoltre, il legame con i testi liturgici convenzionalmente connessi alla sua lode si fa stringente. Per questo motivo sono molte le visioni in cui, tra le esperienze raccontate, viene annoverata quella di aver udito risuonare nella corte celeste le preghiere del *Sanctus* o dell'*Osanna*¹⁰³. La presenza delle parole esatte di questi testi è un richiamo non solo devozionale e alla tradizione eucologica, ma sottende anche un fondamento scritturistico. Per delle opere cristiane che mirino all'edificazione dei fedeli, come lo sono i testi visionari presi in esame (con l'eccezione del *Libro della scala*, che tuttavia, in questo caso, non si discosta dagli altri), è imprescindibile dipendere in un modo o nell'altro dalle Scritture. Le preghiere, dunque, sono attinte – si è già visto per i salmi – anche dal repertorio vetero- e neotestamentario: nel caso del *Trisagion*¹⁰⁴, alla sua origine si colloca l'*Apocalisse*, punto di partenza obbligato tra le fonti che possano aver influenzato la genesi letteraria delle visioni dell'aldilà¹⁰⁵. Nella descrizione dei troni del cielo, i quattro animali che appaiono con sei ali ciascuno e pieni di occhi sono intenti a pronunciare, senza posa, notte e giorno, la preghiera:

Et quattuor animalia singula eorum habebant alas senas, et in circuituet intus plena sunt oculis, et requiem non habebant die ac nocte dicentia: «Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus omnipotens, qui erat et qui est et qui venturus est»¹⁰⁶.

102 Cfr. *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, 17, in *Navigatio Sancti Brendani Abbatis from Early Latin Manuscripts*, cit., pp. 34-35. Il corsivo è mio.

103 Sull'*Osanna* e sul suo utilizzo liturgico cfr. A. PENNA, s.v. *Osanna*, in *Enciclopedia cattolica*, cit., vol. IX, col. 398. Cfr. anche il dizionario enciclopedico di Isidoro di Siviglia per i significati assunti dalla parola ebraica: ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiarum sive originum libri*, VI, xix, 22-23 (si cita da ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o origini*, a cura di A. VALASTRO CANALE, 2 voll., Torino, UTET, 2004).

104 Cfr. P. SIFFRIN, s.v. *Trisagio*, in *Enciclopedia cattolica*, cit., vol. XII, coll. 554-555.

105 Così scrive Ciccarese: «Per chiunque voglia studiare una qualche espressione letteraria del cristianesimo antico è impensabile prescindere dalla sua dimensione scritturistica; e chi segue l'evoluzione di un'idea, di una dottrina deve innanzitutto andarne a ricercare le radici originarie nella Scrittura. [...] Non perché l'ultimo libro del Nuovo Testamento affronti esplicitamente il problema della retribuzione delle anime dopo morte, né perché solleciti la fantasia del lettore con una descrizione dell'altro mondo; ma per l'unica decisiva ragione della sua qualità di testo sacro, come tale patrimonio comune del cristiano di ogni epoca e livello culturale» (cfr. *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., p. 18).

106 Cfr. Ap 4, 8.

Il canto di una forma embrionale del *Sanctus* diviene così, a partire dalla fonte scritturistica ed escatologica, una delle cifre caratteristiche delle visioni: accanto alle preghiere rivolte alla Vergine, infatti, è uno dei testi a ricorrere con maggiore frequenza. Rimanendo ancora nella pletora dei modelli da cui possano aver tratto ispirazione gli autori delle opere visionarie, un ruolo importante ha l'antica *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*¹⁰⁷, che accosta alla narrazione delle prove cui venivano sottoposti i martiri le visioni che servivano a essi per rafforzare la fede e la speranza nella vita eterna. Nella descrizione che viene offerta del Paradiso si riferisce anche di una «vocem unitam» intesa nel canto di un inno:

Et venimus prope locum cuius loci parietes tales erant quasi de luce aedificati; et ante ostium loci illius angeli quattuor stabant, qui introeuntes vestierunt stolas candidas. Et introivimus, et audivimus vocem unitam dicentem, Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος, sine cessatione¹⁰⁸.

Sempre angeli che intonano la preghiera si trovano poi nella biografia del monaco Furseo, di cui si è già detto. In questa occasione, il passo scritturistico di riferimento è il libro del profeta Isaia¹⁰⁹: nella visione l'inno viene esplicitamente cantato e ne consegue, per le anime che lo odono, il prorompere di una gioia tale da essere indicibile, caratterizzata da «dulcedo» e «laetitia» ineffabile.

Et quasi per quattuor choros cantantium multitudines angelorum ac dicentium: «Sanctus, sanctus sanctus dominus deus Sabaoth». Tunc anima illius ad dulcedinem superni modolaminis ac sonitum ineffabilis laetitiae ultra caelum sonantis intendens, circumfulsit¹¹⁰.

Un'analoga invocazione si trova poi nel *Libro della Scala di Maometto*, dove gli angeli intonano un *Sanctus* plurilingue per glorificare Dio in ogni tempo e luogo. Ovviamente, in questo caso, viene meno la connotazione trinitaria del canto, ma tuttavia si tratta del medesimo testo trasposto in un differente contesto teologico ma con le stesse peculiarità liturgiche:

Et eorum quisque similiter sex alas habebat: duas ad volandum, alias duas ad laudandum Deum, et de reliquis duabus que erant flamme ignis cooperiebant etiam vultus suos. Hii

107 Si cita il testo da *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., pp. 67-83. La *Passio* risale circa al 203 d.C., anno in cui la matrona cristiana Vibia Perpetua si trovava in carcere, decisa ad affrontare il martirio.

108 Cfr. *Passio sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, 12, 1-2, in *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., p. 78, ed eventuali riferimenti bibliografici *ad loc.*

109 Cfr. Is 6, 2-3: «Seraphim stabant super illud: sex alae uni et sex alae alteri: duabus velabant faciem eius et duabus velabant pedes eius et duabus volabant, et clamabant alter ad alterum et dicebant: Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus exercituum: plena est omnis terra gloria eius».

110 Cfr. *Vita sancti Fursei*, in *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., p. 208.

quoque angeli non cessabant laudare Deum et dicere: «Sanctus, sanctus, sanctus Deus, cujus gloria sunt celi et terra pleni. Laudatus sis tu et sine fine etiam benedictus, quia tu es Deus altus, magnus et potens. Et ideo debes esse benedictus et sanctificatus in omnibus linguis et in omni tempore cunctisque locis ubicumque es vel eris»¹¹¹.

Una stretta connessione tra il canto scritturale del *Sanctus* e la liturgia trinitaria vera e propria è invece necessaria e resa esplicita in un testo cristiano come il *De Jerusalem celesti* di Giacomino da Verona. Anche in questo caso l'inno è cantato, in un clima di festa e giubilo:

De le soe boche mai per nexun tempo cessa
De laudar la sancta Trinita, vera[sia] maiesta;
Cantando çascaun ad alta vox de testa:
«Sancto, sancto, sancto!» façando gran[da] festa¹¹².

Bisogna peraltro fare menzione anche del canto dell'*Osanna*, spesso legato, nella liturgia, a quello del *Sanctus*. Anch'esso di origine scritturale, diviene una preghiera di gioia oppure una richiesta di salvezza a seconda del significato che alla parola si voglia attribuire. Nelle visioni la sua presenza non è cospicua quanto quella dell'inno trinitario, tuttavia va ricordato poiché compare a sua volta tra i canti uditi in Paradiso. Ne è un esempio la *Visio Anselmi Scholastici*:

Hosanna! clamant pueri,
Benedictus et qui venit
In nomine nunc Domini!
Hujus honoris gratia,
Plebs invida Judaica,
Christum cruciadjudicans,
Passioni subjeciens,
Latus lancea pungitur, duntur?¹¹³

Parlando di parole e testi della liturgia presenti nei Paradisi delle visioni dell'aldilà, occorre segnalare anche il canto dell'*Alleluja*, sul quale non si pone quasi mai insistentemente l'attenzione dell'autore. Esso, di fatto, quando viene nominato, viene citato a margine, quasi fosse una caratteristica ormai assunta delle corti celesti. Solitamente, alla parola viene associato un commento legato alla dolcezza del canto e un riferimento alle genti beate che intonano l'inno. Il fatto che in Paradiso le anime cantino a Dio attraverso tale lode diventa dunque un *tòpos* delle visioni, motivo per cui le sezioni di testo che ne riferiscono non sono mai troppo dettagliate o ricche di particolari. Ne è un chiaro esempio il *De Jerusalem celesti* del poeta veronese:

111 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XXI, 53, ed. cit., p. 85.

112 Cfr. GIACOMINO DA VERONA, *De Jerusalem celesti*, vv. 153-156, ed. cit, p. 78.

113 Cfr. *Visio Anselmi Scholastici*, in *PL* 151, 645-646.

Le vie e le plaçe e li senterì e le strae
D'oro e d'ariento e de cristallo è solae;
Alleluia canta per tute le contrae
Li angeli del celo cun le virtù beae¹¹⁴.

Il passo pone in evidenza come questa lode venga attribuita alle schiere angeliche e ai beati che gioiscono, cantando, nella corte celeste. Un procedimento analogo si riscontra anche nella *Visione di Tungdal*:

Et auoient les cheuiaus sanblans a or et auoient couronnes d'or en leur tiestes aornees de pieres pretieuses et auoient deuant iaus lettrins d'or sus lesquels il auoient livres escrits de lettres d'or et cantoient ces saintes ames «Alleluya» et vn nouel chant si douls et si plain de melodie que ame qui vne fois auoit leur vois oie obloioit tout ce en l'eure qu'il auoit veut pardeuant¹¹⁵.

Altri testi liturgici, infine, compaiono con meno frequenza rispetto a quelli elencati finora. Il *Te Deum*¹¹⁶, per esempio, si trova soltanto nel *Miracolo di Teofilo*: non si tratta di un canto udito in Paradiso, ma di un invito posto a cornice dell'opera, per suggellare il perdono concesso all'anima di un peccatore, pentitosi dei suoi errori e salvato dalla Vergine.

Issi ouvra icil preudom.
Delivré l'a tout a bandon
la Dieu ancele.
Marie, le vierge pucele,
delivré l'a de tel querele.
Chantons tuit por ceste novele.
Or levez sus,
disons: «Te Deum laudamus»¹¹⁷.

Un trattamento particolare pare invece avere il *Credo* o *Simbolo apostolico*¹¹⁸: il testo di questa preghiera non compare mai in modo esplicito, ma è soltanto alluso tramite professioni di fede richieste alle anime in viaggio o attraverso citazioni implicite. È il caso della *Visio*

114 Cfr. GIACOMINO DA VERONA, *De Jerusalem celesti*, vv. 57-60, ed. cit., p. 75.

115 Cfr. *La Visione di Tungdal*, ed. cit., p. 68.

116 Il *Te Deum* è da sempre considerato una preghiera di giubilo, solitamente intonata dalla Chiesa in momenti particolarmente solenni. Per ulteriori approfondimenti si veda: P. SIFFRIN, s.v. *Te Deum*, in *Enciclopedia cattolica*, cit., vol. XI, coll. 1862-1863; Cfr. anche M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, Ristampa anastatica della 3ª edizione riveduta e ampliata, 4 voll., Milano, Ancora, 1998, vol. I, pp. 242-244.

117 Cfr. RUTEBEUF, *Le Miracle de Theophile*, vv. 656-663, ed. cit., pp. 132-134.

118 Cfr. H. DENZINGER, *Enchiridion Symbolorum, definitiuonum et declarationum de rebus fidei et morum*, ed. K. RAHNER, Friburgo, Herder, 1955, pp. 2 (per il *Symbolum Apostolicum*), 41-42 (per il *Symbolum Nicaeno-Constantinopolitanum*). Il *Symbolum*, pur presente nella liturgia medioevale, era forse considerato sostanzialmente diverso dagli altri testi liturgici, in quanto esplicita espressione della fede della Chiesa: il suo valore teologico potrebbe dunque aver prevalso su quello prettamente rituale.

Anselmi Scholastici, dove il pellegrino si ritrova davanti all'immagine di Cristo sceso dalla croce e dichiara di credere in lui:

Videre mihi videor
Descendere imaginem
Christi de cruce propriam,
Atque signum victoriae
Quod crux vocatur hodie
In forti gestare manu
Meque his verbis alloqui:
*«Si credis quod fideliter
Tu, frater, legisti nuper?»*
Ego supplex ac humilis
Verum responsum reddidi?
*«Cum sim pulvis exiguus
Atque cinis sim terreus,
Ut ore legi, Domine,
Sic corde scito credere;
Nec est ulla dubietas
In cordis mei intima
Quin te credam verum Deum
Natum, passum ac mortuum,
Ac revixisse tertia
Die, credo per saecula»*¹¹⁹.

Si tratta solamente di un'allusione al testo della preghiera, invece, quella che compare nel *De scriptura aurea* di Bonvesin da la Riva. La citazione è inserita all'interno di un canto di lode del giusto, che gioisce per il dono della dolcezza eterna, ponendola in confronto con il timore legato all'Inferno e alla possibile perdita di una beatitudine tanto grande. A connotare il Paradiso, in questo caso, è la possibilità di vivere «in sempiterno», secondo la promessa di «vitam eternam» del *Credo*.

Illora dis lo iusto: «Oi grand dolzor eterno,
com p ò gram quel homo ke perd cotal sozerno.
Ponem k'el no havesse alchun temor dr'inferno,
el devrav desbregarse de viv in sempiterno.

Se mai no foss inferno, dond l'hom havess pagura,
sí se devrav el dar adovrament e cura
per acatar tal gloria o è sí grand dolzura,
sí delectevre festa, sí grand e sí segura»¹²⁰.

Un caso totalmente differente dagli altri, e per il quale si è già visto come la componente

119 Cfr. *Visio Anselmi Scholastici*, in *PL* 151, 645-646. Il corsivo è mio.

120 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura aurea*, vv. 73-80, in ID., *Libro delle tre scritture*, ed. cit., pp. 202-203.

liturgica sia parte integrante e attiva del testo, è la *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, dove le preghiere ripetute con più insistenza sono i salmi o antifone tratte dalle Scritture¹²¹. Si tratta di citazioni *ad hoc* di testi che hanno precisa attinenza con la situazione in cui vengono inseriti. Non a caso, infatti, il viaggio di Brendano è contestualizzato in momenti chiave e esattamente riconoscibili dell'anno liturgico, motivo questo per cui risulta fondamentale una certa pertinenza tra gli inni intonati e l'ora della giornata o la festività religiosa in atto. Tre sono le isole in cui, in modo particolare, la presenza dei salmi o di passi scritturali si fa insistente: nell'isola degli uccelli, nel monastero del silenzio, e nell'isola dei tre cori. Della prima e dell'ultima si è già detto in merito all'associazione preghiera-canto. Un esempio calzante di quanto sia stringente la pertinenza tra testo recitato e momento liturgico è invece l'episodio della lavanda dei piedi nel monastero del silenzio. L'abate che accoglie Brendano e gli altri monaci, infatti, si china per lavare i piedi degli ospiti e intona l'antifona «Mandatum novum», con esplicito richiamo alle parole del Vangelo di Giovanni¹²², che riassume il senso profondo del gesto:

Data pace uicissim, duxerunt illos in monasterium, sicut mos est in occidentalibus partibus ducere fratres per oraciones. Post hec abbas monasterii cum monachis cepit laulare pedes hospitem et cantare antiphonam: «Mandatum nouum»¹²³.

Appare dunque evidente che anche i gesti¹²⁴ entrano a far parte del repertorio liturgico. Essi sono spesso autonomi e in se stessi eloquenti, ma altre volte fungono da accompagnamento per lodi o inni. In ogni caso essi sono parte integrante della trama eucologica di una preghiera e molto presenti nel *corpus* delle *visiones*. Se il Paradiso è il luogo della perfezione, dove tutto quanto ciò che era incompleto trova un suo compimento, è giusto che nella corte del cielo anche la liturgia sia “perfetta” e ogni dettaglio concorra a renderla tale. Una delle opere più densamente pregne di gestualità è ancora una volta il *Libro della scala di Maometto*, un chiaro esempio di come la tradizione araba mantenga certe connessioni con i testi visionari propriamente “occidentali”. Nel *Libro* i gesti menzionati sono molteplici e differenti tra loro: la maggior parte delle volte essi accompagnano la lode alla divinità e ne sono il coronamento. I beati sono ritratti in ginocchio, prostrati, intenti a

121 Il contesto fortemente connotato in senso monastico (Brandano è un abate a capo di un gruppo di monaci benedettini) ha evidentemente favorito il prevalere di testi legati alla liturgia delle ore, che caratterizza la regola benedettina.

122 Cfr. Io 13, 34: «Mandatum novum do vobis, ut diligatis invicem sicut dilexi vos, ut et vos diligatis invicem».

123 Cfr. *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, 12, in *Navigatio Sancti Brendani Abbatis from Early Latin Manuscripts*, cit., p. 31.

124 Sull'importanza della gestualità nel Medioevo cfr. J.-C. SCHMITT, *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

invocare Dio in diverse posizioni, in piedi con il capo eretto. La descrizione della gestualità è spesso sintetica e quasi icastica e coinvolge talvolta lo stesso Maometto in viaggio.

Dixit et adhuc angelus ille quod ego eram altior et honorabilior nunciis omnibus, et de jure cunctorum dominus populorum, rogans me ut cum ipso simul orarem. *Tunc ergo procidens aliquantulum feci duas oraciones flexis genibus satis leves, postea vero erexi me super pedes*¹²⁵.

Et cum hoc audivissem, *processi et flectens me super cubitos atque genua*, feci duas oraciones equidem satis parva¹²⁶.

Hii namque angeli, cum celum portare volunt, *flectunt genua sua*; et alii angeli exstentes ibidem monent eos dicere: «le halille zohani hille bille» quod interpretatur: «Non est deus alius nisi Deus. Et ipse est super omnia quidem potens»¹²⁷.

Et hiis quoque angelis *aliqui stant super pedes suos erecti, aliqui sedent et aliqui jacent super ora prostrati*. Et omnes rogant et laudant Deum et tremunt ac agitant alas suas pre timore quem habent de Deo¹²⁸.

Hii quoque angeli omnes *tenebant capita sua directa*. Et ipsorum oculis ante se ita recta respiciebant linea quod ipsi nec alte respiciebant nec infime, pre timore quem de deo habebant¹²⁹.

At ipsi confestim inclinaverunt se et eum humiliter salutans dixerunt ita: «Tu es pax et ex te oritu»¹³⁰.

«Nos juramus per gloriam tuam et magnam nobilitatem ac celsitudinem quod nos tibi servire non possumus juxta pietatem et potenciam tuam magnam, *sed exoramus ut sinas nos prosternere coram te et orare ac tuum nomen laudare sanctissimum*»¹³¹.

Et cum viderunt hoc angeli, venerunt ante Deum et, cadentes super facies suas¹³².

Altre volte gli angeli o i beati vengono invece ritratti nell'atto di lodare Dio mentre procedono seguendo un movimento circolare, quasi simile alla danza, nonostante questa non venga mai esplicitamente menzionata:

Acies quoque predictae *circulatim ibant* omnes laudando Deum et ipsius benedicendo eciam nomen sanctum¹³³.

Hii quidem angeli *circumcirca eundo* ac veniendo nunquam Deum laudare cessabant¹³⁴.

125 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, VI, 14, ed. cit., p. 51. Il corsivo è mio.

126 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XVIII, 43, ed. cit., p. 75. Il corsivo è mio.

127 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XXII, 57, ed. cit., p. 89. Il corsivo è mio.

128 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XXVII, 64, ed. cit., p. 97. Il corsivo è mio.

129 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XXIX, 70, ed. cit., p. 101. Il corsivo è mio.

130 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XL, 103, ed. cit., p. 127. Il corsivo è mio.

131 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XLI, 104, ed. cit., p. 127. Il corsivo è mio.

132 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, LXII, 153, ed. cit., p. 171.

133 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XIV, 32, ed. cit., p. 67. Il corsivo è mio.

134 Cfr. *Liber Scalae Machometi*, XIX, 49, ed. cit., p. 81. Il corsivo è mio.

Di danza vera e propria non si parla quasi mai nelle visioni. Essa non è mai menzionata tra le ritualità osservate in Paradiso e, al limite, è utilizzata solo come termine di paragone nelle similitudini o descritta come un effetto, nei comportamenti dell'anima in viaggio o nelle anime dei beati, di quanto udito o osservato. Quasi un *unicum*, in questo senso, è il *De Jerusalem celesti* di Giacomino da Verona. Le reazioni dei beati di fronte alla visione di Dio sono molteplici, e tra queste compare anche un accenno alla danza:

E biao l'om ke Deo en cel veder se lassa.

Per ço quigi cantaturi tanto se rebbaldisso
Ke le mane gen balla, lo cor gen reverdisso,
Li pei ge ne saio, li oculi gen resclarisso,
E quanto igi plui lo guarda tanto plui g'abelisso¹³⁵.

Le uniche citazioni esplicite della danza, prive tuttavia di ogni legame con la liturgia e la ritualità cristiane, si trovano in alcuni testi della tradizione classica, come si è già accennato in precedenza. Ne è un esempio l'aldilà poetico di Prudenzio, dove danza e canto paiono indissolubilmente legati:

Felices animae prata per herbida
concentu pariles suave sonantibus
hymnorum modulis dulce canunt melos,
calcant et pedibus lilia candidis¹³⁶.

Nelle descrizioni dei Paradisi “cristiani”, così come nel *Libro della scala*, si accenna invece soltanto a movimenti circolari, o diametralmente opposti e complementari. Come nel *Liber de vitis Patrum Emeretensium*¹³⁷, in cui i beati biancovestiti porgono ossequio al loro re, avanzando verso di lui alcuni dal lato destro, altri da quello sinistro:

Dum vero haec dicerent et omne ministerium praepararent subito advenit ingens multitudo candidorum, omnes auro et lapidibus pretiosis ornati et coronis rutilantes redimiti, et una acies ipsius multitudinis ad dexteram alia vero ad laevam partem gradiebatur, atque ita altrisecus properantes regi suo ineffabile obsequium exhibebant¹³⁸.

135 Cfr. GIACOMINO DA VERONA, *De Jerusalem celesti*, vv. 184-187, ed. cit, p. 79.

136 Cfr. PRUDENZIO, *Liber Cathemerinon*, V, v. 121-124, in *Visioni dell'aldilà in Occidente*, cit., pp. 64-65, ed eventuali riferimenti bibliografici *ad loc*.

137 Si cita il testo da: *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., pp. 166-183. L'autore è ignoto ma l'opera è databile alla prima metà del VII secolo.

138 Cfr. *Liber de vitis Patrum Emeretensium*, I, 11, in *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., p. 174, ed eventuali riferimenti bibliografici *ad loc*. Il corsivo è mio.

Un'altra caratteristica rituale dei beati è quindi la processione: essi vengono rappresentati nell'atto di avanzare in modo ordinato, o verso Dio, oppure verso l'anima in viaggio: così accade nel *Purgatorio di San Patrizio*, dove il cavaliere rimane stupito dalla magnificenza del rito cui si trova ad assistere:

Encore esteit loinz de la porte
quant il vit croiz que l'on aporte,
palmes orines, ço trovons,
chandelabres e gomfanons:
gent erent de religïon
qui firent la procession.
Ço l[u]i ert vis k'en tut le munt
de ce l's qui furent ne qui sunt
ne fud unques itels veüe
ne si honestement tenue¹³⁹.

L'accoglienza nei confronti del protagonista della visione si manifesta talvolta anche con vere e proprie suppliche per la sua redenzione. Si è visto, infatti, come molte delle preghiere dei beati abbiano come oggetto proprio la richiesta di salvezza dell'anima in viaggio. Queste suppliche sono sovente accompagnate anche da gesti, che rendono più solenne il momento e conferiscono maggiore intensità alla scena. Nella *Visio Wettini*¹⁴⁰ alcune vergini sante si prostrano di fronte alla divinità, postulando per l'anima la vita eterna:

Inde ergo angelo praeduce[n]te tendentes ad locum, in quo innumerabilis sanctorum virginum multitudo morabatur, incomparabili dignitate et splendore corusci luminis fulgens. «Hae, inquit, sunt sanctae feminae, quibus vos famulatum ecclesiasticum ad honorem nominis Christi inpeditis. Has ad intercessionem apud deum pro longiturna vita praemittere debemus». *His dictis, eodem modo ut ante prostraverunt se ante eas.* Illae statim sub omni festinatione ad thronum tendentes, pro longiturna eius vita postulantes; ipsi interim ut prius in parte stantes. *Antequam vero solo ad preces prosternerentur, apparuit maiestas domini obviam et elevans eas dixit: «Si bona docet et exempla praebuit, corrigat, erit petitio vestra»*¹⁴¹.

Un'analoga commistione di preghiere di intercessione e gesti rituali accompagnerà anche il percorso di Dante personaggio nel terzo regno, e culminerà nella «santa orazione» di Bernardo che impetra per il pellegrino la grazia della visione finale; in quel caso tuttavia la prosternazione sarà sostituita dal gioco di sguardi e di sorrisi che caratterizza la cantica

139 Cfr. MARIA DI FRANCIA, *Il Purgatorio di San Patrizio*, vv. 1531-1540, ed. cit., pp. 198-200.

140 Il testo si intende citato da: *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., pp. 402-445. Il primo resoconto della visione fu redatto subito dopo la morte del protagonista, il monaco Wetti di Reichenau, ad opera del suo confratello Heitp, nel novembre del 824.

141 Cfr. HEITONIS, *Visio Wettini*, in *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi*, cit., p. 427, ed eventuali riferimenti bibliografici *ad loc.* Il corsivo è mio.

dantesca. Nei prossimi capitoli si cercherà dunque di rintracciare nel poema la persistenza degli elementi tipici della tradizione visionaria, facendo emergere di conseguenza i caratteri originali della liturgia nella *Commedia*.

«COME SARANNO A' GIUSTI PREGHI SORDE?».
LE PREGHIERE DI DANTE PERSONAGGIO

2.1 Struttura liturgica delle preghiere ai beati

In linea con quanto accade durante tutto il cammino ascetico di Dante in Paradiso, anche l'approdo nel cielo di Marte è costellato di novità. Lo spettacolo che si offre agli occhi del pellegrino – due raggi trapunti di stelle a formare una croce con al centro l'immagine di Cristo – è accresciuto in bellezza dalla compresenza di un'armonia di voci, unite in un canto di cui il poeta riesce a distinguere le sole parole «Resurgi» e «Vinci»¹. Ne consegue un aumento del desiderio di conoscenza di Dante, i cui dubbi mettono a tacere il coro dei beati, solleciti nell'abbandonare momentaneamente la lode per permettere al pellegrino di parlare. L'*incipit* del XV canto del *Paradiso* è dunque pervaso da un silenzio caritatevole, che provoca un'esclamazione di gioia e stupore del poeta:

Benigna voluntade in che si liqua
sempre l'amor che drittamente spira,
come cupidità fa ne la iniqua,
 silenzio puose a quella dolce lira,
e fece quiëtar le sante corde
che la destra del cielo allenta e tira.
 Come saranno a' giusti preghi sorde
quelle sustanze che, per darmi voglia
ch'io le pregassi, a tacer fur concorde?
(*Par.* XV, 1-9)

La terza terzina del canto, costruita su una domanda retorica e sull'insistenza sul tema della preghiera, marcata dalla figura etimologica «preghi-pregassi» (vv. 7, 9), è una riflessione, per “superamento negativo”, riguardo la credenza cristiana nell'intercessione dei beati nei confronti dei vivi. Il dogma della comunione dei santi², già largamente declinato nel

-
- 1 Cfr. *Par.* XIV, 125. Per una lettura del canto ed eventuale bibliografia cfr. M. PICONE, *Canto XIV*, in *Lectura Dantis Turicensis – Paradiso*, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2002, pp. 203-218. Cfr. anche: P. SABBATINO, *La croce nella Divina Commedia*, in «Critica Letteraria», XXX, 2002, 2-3, pp. 275-298.
- 2 Per il dogma della comunione dei santi si fa spesso riferimento a 1Cor 12, 20-21; 26: «Nunc autem multa quidem membra, unum autem corpus. Non potest autem oculus dicere manui: Opera tua non indigeo; aut iterum caput pedibus: Non estis mihi necessarii. [...] Et, si quid patitur unum membrum, compatiuntur omnia membra; sive gloriatur unum membrum, congaudent omnia membra». Cfr. anche F. BAUDUCCO, s.v. *Comunione dei santi*, in *Enciclopedia cattolica*, cit., vol. IV, coll. 119-125.

*Purgatorio*³, trova compimento nella terza cantica nella serie di preghiere che Dante personaggio rivolge agli spiriti eletti.

Il cielo di Marte, quinto di dieci, è posto esattamente a metà del cammino paradisiaco del pellegrino; a questa altezza del viaggio, Dante ha ormai inaugurato da tempo gli incontri con i beati e ha già fatto esperienza del dialogo diretto con loro. La prima invocazione che il pellegrino rivolge a un'anima si registra in posizione incipitale di cantica; è infatti indirizzata a Piccarda Donati⁴, prima di tutte le figure paradisiache, cui Dante dedica una preghiera.

«O ben creato spirito, che a' rai
di vita eterna la dolcezza senti
che, non gustata, non s'intende mai,
grazioso mi fia se mi contenti
del nome tuo e de la vostra sorte».
(*Par.* III, 37-41)

Come ebbe a notare già Erich Auerbach⁵ in relazione alla preghiera alla Vergine dell'ultimo canto del *Paradiso*, è possibile individuare anche nelle invocazioni del pellegrino ai beati i tre momenti fondanti della preghiera classica, declinati seguendo i valori cristiani. Seppure questo confronto sia applicato a un ristretto numero di versi – nel caso specifico di Piccarda poco meno di due terzine – pare comunque possibile una tripartizione dell'invocazione in locuzione vocativa, sezione aretologica e *supplicatio* finale⁶. Dopo aver assunto l'atteggiamento tipico dell'orante, mettendosi diritto («drizza'mi», v. 35)⁷ e conferendo così

3 Il dogma della comunione dei santi sta alla base dell'intero *Purgatorio* dantesco. Da esso dipende la dottrina dei suffragi, che i viventi compiono in favore delle anime del Purgatorio; e da esso dipende anche la preghiera delle litanie dei santi, con la quale le anime del Purgatorio si rivolgono ai beati chiedendo la loro intercessione e il loro ausilio. La presenza delle litanie nella cornice degli invidiosi (cfr. *Purg.* XIII, 49-51: «E poi che fummo un poco più avanti, / udia gridar, 'Maria, ora per noi': / gridar 'Michele' e 'Pietro' e 'Tutti santi'») non è dunque casuale. Presupponendo la comunione dei santi, infatti, le litanie si ispirano a un modello di carità, quello che regna tra i beati del Paradiso; e proprio la carità risulta essere la virtù contraria all'invidia (cfr. TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, II-II, q. 36 a 3 co). Per le informazioni sulle litanie cfr. J. BOUCHARD, s.v. *Litanies*, in *Dictionnaire de spiritualité: ascétique et mystique, doctrine et histoire*, cit., vol. IX, coll. 865-873; M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, cit., vol. I, pp. 260-263. Sulle preghiere del Purgatorio cfr. E. ARDISSINO, *I canti liturgici del Purgatorio dantesco*, cit.; F. ZANINI, *Liturgia ed espiazione nel Purgatorio: sulle preghiere degli avari e dei golosi*, cit.; F. SANTI, *Il sorriso di Beatrice. Dante e la preghiera di intercessione*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia*, cit., pp. 31-44; E. ARDISSINO, «*Pregar pur ch'altri prieghi*» (*Purg.* VI, 26). *Richieste di suffragio nel Purgatorio*, Ivi, pp. 45-66.

4 Sul ruolo della beata nell'opera dantesca: L. BATTAGLIA RICCI, *Piccarda o della carità: lettura del terzo canto del Paradiso*, in «*Filologia e critica*», XIV (1989), 1, pp. 27-70; R. STEFANINI, *Piccarda e la luna*, in «*Lectura Dantis*», 11 (1992), pp. 26-41; G. MURESU, *Piccarda e la luna (Par. III)*, in «*L'Alighieri*», 29 (2005), pp. 5-33.

5 Cfr. E. AUERBACH, *La preghiera di Dante alla Vergine (Par., XXXIII) ed antecedenti elogi*, in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2008⁴, pp. 273-308.

6 Ivi, pp. 273-274.

7 Dante si alza in posizione eretta: l'orante, nel Medioevo, è considerato alla stregua di un combattente, incapace di pregare seduto o disteso. Cfr. J.-C. SCHMITT, *Il gesto nel Medioevo*, cit., p. 278. Schmitt, nella descrizione di tale posizione fa riferimento a un opuscolo sulla preghiera attribuito a Pietro Cantore e risalente al XIII secolo; cfr. anche Ivi, fig. 29, p. 279.

maggior solennità al momento, Dante apostrofa la beata mediante l'espressione «O ben creato spirito» (v. 37), un vocativo che racchiude in seno l'*incipit* dell'elenco laudatorio delle prerogative divine, ascrivibile alla parte dossologica dell'inno. Quella che dal punto di vista retorico potrebbe essere annoverata tra le numerose *captationes benevolentiae*⁸, tipiche degli esordi dialogici con le anime dell'aldilà incontrate finora, diviene in Paradiso un elemento fondante della liturgia. Negli inni che Dante personaggio innalza rivolto alle anime beate prevale dunque l'intento teologico e sostanziale su quello puramente formale. Nel vocativo è già contenuta una delle virtù dell'anima di Piccarda: essa è la virtù per eccellenza, che non individua la beata per una sua specifica prerogativa, ma la inserisce evidentemente nella perfetta concordia caratterizzante il terzo regno. L'apostrofe si apre difatti nel segno della beatitudine. L'appellativo «ben creato spirito», come rilevano i commenti⁹, si pone in netta antitesi rispetto alle numerosi locuzioni infernali riferite alle anime dannate, che Dante definisce «mal nate»¹⁰ o «mal create»¹¹. Si tratta peraltro del compimento in Paradiso dello stile formulare già declinato per gli spiriti purgatoriali, per taluni addirittura in modo analogo alle anime del terzo regno: gli scomunicati dell'Antipurgatorio sono infatti apostrofati da Virgilio facendo riferimento alla loro futura salvezza («O ben finiti, o già spiriti eletti»¹²) e similmente accade per i pentiti dell'ultima ora, per i quali Dante ricorre all'appellativo «spiriti ben nati»¹³. Questa anticipazione della beatitudine eterna per coloro che espiano ancora le proprie colpe traspare nei vocativi scelti dal poeta proprio per mettere in evidenza come il cammino purgatoriale tenda inevitabilmente alla salvezza che troverà attuazione nell'Empireo. Le anime del secondo regno, di fatto, sono destinate un giorno a trovarsi nella medesima condizione di quelle che già godono della beatitudine celeste.

A marcare la differenza tra le invocazioni del Purgatorio e quelle del Paradiso è proprio la struttura liturgica delle allocuzioni del pellegrino ai beati: rivolgendosi a loro Dante non si limita a ricordare nel vocativo una salvezza meramente in potenza, ma celebra, fondendo locuzione vocativa e aretologia, una beatitudine già in atto, declinata secondo il

8 Cfr., come esempio, tra le altre: *Inf.* V, 79-81; XXXII, 133-139. Cfr. ERNESTO TRUCCHI, DDP, *ad loc.*: «Nel Paradiso, rivolgendosi agli Spiriti, Dante non accenna più a passata dimestichezza o conoscenza: non più promessa di fama mondana, come nell'Inferno; non più espressioni augurali, come nel Purgatorio. D'altra parte egli sa che coloro a cui parla conoscono tutti i suoi pensieri prima che li esprima; non gli resta adunque che l'umiliarsi dinanzi a loro, esaltando la beatitudine loro, e invocando la loro carità».

9 Cfr. G.A. SCARTAZZINI, GIACOMO POLETTI, CARLO GRABHER, DINO PROVENZAL, DANIELE MATTALIA, UMBERTO BOSCO E GIOVANNI REGGIO, ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, ROBERT HOLLANDER, NICOLA FOSCA, DDP, *ad loc.*

10 Cfr. *Inf.* V, 7: «anima mal nata»; XVIII, 76: «quest'altri mal nati»; XXX, 48: «li altri mal nati».

11 Cfr. *Inf.* XXXII, 13: «Oh sovra tutte mal creata plebe».

12 Cfr. *Purg.* III, 73.

13 Cfr. *Purg.* V, 60.

tòpos del superamento dell'esperienza umana e la metafora del gusto e della *dulcedo*¹⁴, che troveranno ampio spazio nella terza cantica. La massima prerogativa di Piccarda, che la rende equiparabile, in ambito liturgico, alla divinità, è pertanto la gloria stessa del Paradiso, in nome della quale tutti gli spiriti sono chiamati ad assecondare le preghiere del pellegrino. L'invocazione termina infatti con la richiesta alla beata di conoscere la sua identità e i motivi del suo destino eterno: la *supplicatio* conclusiva si articola secondo i canoni della preghiera alla divinità, con l'impiego di verbi e aggettivi possessivi declinati alla seconda persona singolare¹⁵.

Una struttura liturgica pressoché analoga si riscontra in tutte le allocuzioni del pellegrino alle anime beate: in ciascuna occorrenza è infatti possibile osservare la tripartizione dell'invocazione, l'impiego della seconda persona singolare, e la compresenza di vocativo ed eulogia nell'apostrofe iniziale. Il modulo impiegato dal poeta si ripete identico, e identico è il contenuto della richiesta conclusiva del pellegrino: ampliare le proprie conoscenze sulle realtà paradisiache, facendo leva sull'intercessione dei santi e sulla visione diretta che essi hanno dei propri desideri e dubbi in Dio. Quanto esplicitato nel cielo di Marte, nell'esclamazione piena di giubilo del pellegrino circa la solerzia dei beati nel colmare i limiti conoscitivi di Dante, si concretizza in ciascuna preghiera effettivamente pronunciata davanti agli abitanti della corte celeste. Così accade nell'invocazione diretta a Folchetto, la cui «voce» è richiamata per il suo valore «liturgico» nel cantare le lodi di Dio¹⁶:

14 Cfr. ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.* (v. 38-39): «La frase, già usata nel linguaggio stilnovistico, ritorna qui alla sua vera origine, che è biblica e mistica. Dalla Scrittura (Ps 33, 9; Ap 2,17), l'idea passò infatti nei testi dei mistici, tra i quali Bernardo, Riccardo di San Vittore e Bonaventura, tutti autori noti a Dante». Sul tema si veda: M. ARIANI, *Dante, la «dulcedo» e la dottrina dei «sensi spirituali»*, in *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 113-139; R. VANELLI CORALLI, *Le metafore del gusto e il paradosso percettivo della «contemplatio» mistica del Paradiso*, in «L'Alighieri», 31 (2008), pp. 23-41; M. MOCAN, *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella Commedia di Dante*, Firenze, Olschki, 2012.

15 Cfr. E. NORDEN, *Agnostos Theos*, cit., pp. 163-168, dove si parla della formula «der 'Du'-Stil der Prädikation».

16 ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI osserva che, trattandosi di un poeta, «rallegra il cielo come già rallegrò col suo canto la terra» (DDP, *ad loc.*). Alle voci delle anime degli uomini che hanno avuto accesso alla salvezza, tuttavia, si uniscono quelle dei Serafini, rappresentati nell'iconografia tradizionale con sei ali (cfr. Is 6, 2). Anche ENRICO MESTICA concorda che, in questo passo, «è il canto degli Angeli e dei Beati che nella sua innocenza allietta Dio» (DDP, *ad loc.*) Al di là di questa osservazione generale, ROBERT HOLLANDER sottolinea che, nello specifico di questo passo, non è un caso che i Serafini siano affiancati a Folchetto: «it is probably no accident that Dante speaks here of the Seraphim, the highest order of angels and associated with the highest form of affection, spiritual love. Folco was, after all, a poet of carnal love, but one who transformed himself into a better kind of lover when he took orders and then when he became God's flail for heresy» (DDP, *ad loc.*). Si potrebbe osservare che il personaggio di Folchetto è quasi il perfezionamento del personaggio di Casella, che nell'Antipurgatorio intona una canzone ancora legata al mondo terreno e agli affetti mortali, malgrado si tratti in egual modo di un'anima destinata alla salvezza; l'aspetto letterario di Folchetto, invece, è in ombra: risalta invece il suo fervore religioso e i suoi canti, che ora sono esclusivamente corali e devoti. Cfr. anche A. VISCARDI, s.v. *Folchetto (Folco) di Marsiglia*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. II, pp. 954-956.

«Dio vede tutto, e tuo veder s'inluia»,
 diss'io, «beato spirto, sì che nulla
 voglia di sé a te può esser fuia.
 Dunque la voce tua, che 'l ciel trastulla
 sempre col canto di quei fuochi pii
 che di sei ali facen la coculla,
 perché non satisface a' miei disii?».
 (Par. IX, 73-79)

Il vocativo «beato spirto», come accadeva nella preghiera a Piccarda, contiene già in sé la virtù principale dell'anima invocata, vale a dire il riferimento diretto alla beatitudine celeste, ampliato nei versi successivi con la lode del pellegrino rivolta al continuo canto dei Serafini che allietta il Paradiso. Questo canto è una delle cifre caratteristiche delle corti celesti descritte nelle visioni dell'aldilà predantesche¹⁷: si è visto infatti come spesso l'anima in viaggio riesca a ricordare solo questo elemento e poco altro rispetto al cammino appena affrontato e le rivelazioni cui ha assistito. Il canto generico dei beati del *corpus* visionario, nella maggioranza dei casi, non è associato a un momento liturgico vero e proprio o alla recita di una particolare preghiera: esso, come nel caso di Folchetto, la cui «voce [...] 'l ciel trastulla» (v. 76), ha il ruolo di accrescere la sensazione di beatitudine di chi viene accolto in Paradiso. L'aretologia, già contenuta nel vocativo, si trasferisce dunque anche alla successiva domanda del protagonista che costituisce la *supplicatio* vera e propria: si tratta di una sorta di *captatio benevolentiae* attraverso cui il pellegrino esorta l'anima del trovatore ad assecondare le proprie richieste, facendo leva sulla gioia che il suo canto produce per sé e per tutta la corte celeste. Dante, peraltro, arricchisce la sua preghiera dei neologismi «inluia» (v. 73), «intuassi» e «inmii» (v. 81), completando la serie delle tre persone grammaticali – e confermando l'uso della declinazione alla seconda persona singolare per rivolgersi a Folchetto –, che tentano così di esprimere il concetto di concordia e «farsi uno»¹⁸ che già aveva preannunciato Piccarda: «per ch'una fansi nostre voglie stesse»¹⁹. Attraverso l'utilizzo di questi verbi, in una invocazione in cui Dante personaggio si rivolge a un'anima che vede in Dio i dubbi del pellegrino e in virtù di ciò già li conosce, viene resa ancora più esplicita la catena liturgica che mette in comunicazione Dante con Dio attraverso la mediazione, e dunque l'intercessione, dei beati stessi.

Un procedimento analogo nella costruzione delle preghiere del personaggio è altresì

17 Per riferimenti puntuali ai testi analizzati si veda *supra* capitolo 1 (*Il Paradiso nelle visioni dell'aldilà predantesche: Canti, preghiere, gesti*).

18 Cfr. ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.*

19 Cfr. Par. III, 81.

impiegato nell'invocazione all'avo Cacciaguida, cui Dante rivolge la richiesta di svelare le verità di «sua vita futura»²⁰. In questa occasione la tacita complicità del pellegrino con l'anima cui viene richiesto di soddisfare la propria sete di conoscenza è anticipata nelle parole di Beatrice, e dunque Dante non necessita di nessuna formula persuasiva che funga da argomento *a fortiori*, come nel caso di Folchetto. Il pellegrino tuttavia deve chiedere, perché prenda l'abitudine a manifestare a parole la sua sete:

Per che mia donna «Manda fuor la vampa
del tuo disio», mi disse, «sì ch'ella esca
segnata bene de la interna stampa:
non perché nostra conoscenza cresca
per tuo parlare, ma perché t'ausi
a dir la sete, sì che l'uom ti mesca».
(*Par.* XVII, 7-12)

Forte dell'approvazione, nonché dell'invito, della sua guida, Dante può dunque rivolgere a Cacciaguida la sua richiesta. Il legame diretto che l'anima beata ha il privilegio di avere con Dio viene in questo caso esplicitato nella sezione finale dell'invocazione in relazione alla capacità delle anime del Paradiso di vedere nella divinità la compresenza dei tempi e, perciò, di conoscere gli avvenimenti futuri.

«O cara piota mia che sì t'insusi,
che, come veggion le terrene menti
non capere in triangol due ottusi,
così vedi le cose contingenti
anzi che sieno in sé, mirando il punto
a cui tutti li tempi son presenti».
(*Par.* XVII, 13-18)

Questa volta il vocativo, composto di un sostantivo e due attributi, «o cara piota mia» (v. 13), non coinvolge direttamente la condizione beatifica dell'anima. Lo richiede la specificità di questo incontro: Cacciaguida, «radice»²¹ dell'albero della stirpe di Dante, è invocato proprio per la sua parentela diretta con il pellegrino. Alla beatitudine si allude tuttavia ampiamente nella sezione dell'inno precedente la richiesta del pellegrino. Il vocativo si completa infatti della relativa seguente «che sì t'insusi» (v. 13)²²; il verbo coniato da Dante indica chiaramente la condizione di gloria delle anime del Paradiso. Occorre notare, peraltro, che la

20 Cfr. *Par.* XVII, 22.

21 Cfr. *Par.* XV, 89.

22 Sulla presenza delle frasi relative nella dossologia e sulla struttura delle invocazioni in generale nella *Commedia* si veda: R. D'ALFONSO, *Il dialogo con Dio nella Divina Commedia*, Bologna, CLUEB, 1986, pp. 74-78.

neoformazione dantesca, costituita dal prefisso *in-* e l'avverbio *suso*, accomuna ancora una volta la lode a Cacciaguida a quella di Folchetto, il cui «veder s'inluia»²³ nella divinità. La preghiera prosegue, come di consueto, con la domanda del pellegrino²⁴, anticipata dal riferimento alla capacità dei beati di leggere in Dio: «così vedi le cose contingenti / anzi che siano in sé, mirando il punto / a cui tutti li tempi son presenti» (vv. 16-18). Quando finalmente la «voglia» (v. 25) prende forma in parola, Dante conclude la sua preghiera e il poeta, a margine, commenta, utilizzando un verbo fortemente connotato liturgicamente: «fu la mia voglia confessa» (v. 30). Non si tratta ovviamente di una vera e propria confessione – in Paradiso sarebbe fuori contesto – tuttavia il termine mette ancora una volta in luce come l'anima beata assuma il ruolo di mediatrice e interceditrice presso il divino: i desideri e le domande del pellegrino sono esaudite dalla volontà di Dio, ma passano attraverso i beati, cui vengono manifestati.

Questa particolare invocazione, in cui la stretta parentela tra Dante e l'anima del beato cui essa viene rivolta prevale momentaneamente sulla qualità stessa della beatitudine, precedentemente ricordata sia per Piccarda sia per Folchetto, era però già stata in un certo senso preparata nei canti precedenti del cielo di Marte²⁵. La *transumptio* metaforica giocata sui termini «piota» o «radice», infatti, accompagna l'intero incontro tra i due consanguinei, e ritorna ogni qualvolta l'uno si rivolga all'altro, anche se non esplicitamente in una preghiera. Le prime parole che Cacciaguida rivolge a Dante, riportate in una terzina latina intessuta di echi virgiliani²⁶, ne sono un esempio:

23 Cfr. *Par.* IX, 73.

24 Cfr. *Par.* XVII, 25-27: «“per che la voglia mia saria contenta / d'intender qual fortuna mi s'appressa: / ché saetta previsa vien più lenta”».

25 Si tratta, si è detto, di canti particolarmente importanti nell'economia dell'opera: la figura di Cacciaguida, infatti, è al centro della tematica profetica e autobiografica del pellegrino. Vastissima è la bibliografia in merito. Cfr., fra gli altri: F. FIGURELLI, *I canti di Cacciaguida*, in ID., *Studi danteschi*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1983, pp. 315-356; A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Paradiso XVII*, in *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 309-328; poi in EAD., *Le bianche stole: saggi sul Paradiso di Dante*, Tavarnuzze (FI), SISMEL- Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 143-161; C. HONNESS, *Expressing the Inexpressible: The Theme of Communication in the Heaven of Mars*, in «*Lectura Dantis*», 14-15, 1994, pp. 42-60; A. JACOMUZZI, *Considerazioni sopra i canti di Cacciaguida*, in ID., *L'imgo al cerchio e altri studi sulla Divina Commedia*, Milano, Franco Angeli, 1995, pp. 114-140; R. AMBROSINI, *Canto XVII*, in *Lectura Dantis Turicensis – Paradiso*, cit., pp. 243-264; B. MARTINELLI, *Cacciaguida oracolo di Dio (Paradiso XV-XVII)*, in ID., *Dante. L'«altro viaggio»*, Pisa, Giardini, 2007, pp. 259-288; G. SASSO, *L'autobiografia scritta dal punto di vista di Cacciaguida*, in ID., *Le autobiografie di Dante*, Napoli, Bibliopolis, 2008, pp. 125-161; E. PASQUINI, *Fra gli archetipi danteschi. Dal tema della paternità a quello del colloquio coi morti*, in *Leggere e rileggere la Commedia dantesca*, a cura di B. PERONI, Milano, Unicopli, 2009, pp. 233-242; G. INGLESE, *Canti XV-XVI-XVII. Cacciaguida*, in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, a cura di T. MONTORFANO, Genova-Milano, Marietti 1820, 2010, pp. 169-184; G. LEDDA, *Autobiografismo profetico e costruzione dell'identità. Una lettura di Paradiso XVII*, in «*L'Alighieri*», 36 (2010), pp. 87-113; G. CHIECCHI, *L'origine dell'io e il centro dell'opera: qualcosa su Paradiso XVI*, in ID., *Dante, Boccaccio, l'origine: sei studi e una introduzione*, Firenze, Olschki, 2013, pp. 61-85.

26 Cfr. l'incontro tra Anchise e il suo discendente Giulio Cesare in *Aen.* VI, 835: «proice tela manu, sanguis

«*O sanguis meus, o superinfusa
gratia Dei, sicut tibi cui
bis unquam celi ianua reclusa?*».
(*Par. XV, 28-30*)

Il vocativo utilizzato dal poeta per inaugurare il dialogo tra il pellegrino e il suo antenato, «sanguis meus» (v. 28), è un esplicito riferimento alle loro origini comuni. A questo vocativo, tuttavia, se ne accompagna un secondo, «o superinfusa gratia Dei» (vv. 28-29), chiaramente riferito alla divinità, cui Cacciaguida rende grazie per il privilegio concesso a Dante di affrontare il viaggio *ante mortem*. La solennità dell'incontro è accresciuta dalla scelta del latino; queste parole dunque altro non sono che una effettiva preghiera di ringraziamento a Dio dell'anima beata, mediatrice stessa del pellegrino. È naturale, dunque, che tutto l'incontro sia permeato di un implicito sostrato liturgico, che coinvolge, sul finire, le stesse modalità allocutorie che Dante sceglie per rivolgersi al suo «Anchise». Cacciaguida, infatti, nel prosieguo del proprio discorso, non abbandona mai la liturgia. Continua parlando con un linguaggio talmente alto che risulta inaccessibile all'uomo («ch'io non lo 'ntesi, sì parlò profondo», v. 39), forse in dialogo diretto con la divinità, se si considera che le prime parole che Dante riesce a intendere sono a tutti gli effetti quelle di una preghiera trinitaria, che ancora lo ricordano come suo discendente:

«Benedetto sia tu», fu, «trino e uno,
che nel mio seme se' tanto cortese!».
(*Par. XV, 47-48*)

Ne consegue che il pellegrino, «seme» di Cacciaguida, quando proverà a ringraziare il suo antenato, dopo aver descritto la disuguaglianza tra la corrispondenza di «affetto» e «senno» tra i beati e gli uomini mortali, esprimendo la propria gratitudine con il cuore, si rivolgerà a lui come «padre»:

«ond'io, che son mortal, mi sento in questa
disuguaglianza, e però non ringrazio
se non col core a la paterna festa».
(*Par. XV, 82-84*)

La paternità inaugurata da Brunetto Latini nel canto parallelo dell'*Inferno*²⁷ viene qui

meus!».

27 Cfr. *Inf. XV*, 31 («E quelli: “O figliuol mio, non ti dispiaccia”»); 37 («“O figliuol”, disse, “qual di questa greggia”»); 83 («la cara e buona imagine paterna»).

sublimata in una paternità non solo intellettuale, ma in grado di consegnare a Dante la chiave per dare al suo poema un vero e proprio significato storico: la sua discendenza e le sue origini sono per il pellegrino il punto di partenza da cui si sostanziano la sua personalità e la sua missione. Compresa l'importanza del legame che lo lega a Cacciaguida, Dante vuole dunque gli sia rivelato chi si cela dietro la luce che gli ha parlato, e il suo desiderio di conoscenza viene espresso attraverso un'invocazione; la solennità dell'episodio è marcata ancora una volta grazie alla presenza del costrutto latino del verbo di preghiera «supplico» (v. 85)²⁸, che verrà utilizzato più volte nella cantica in corrispondenza di momenti liturgici come questo:

«Ben supplico io a te, vivo topazio
che questa gioia preziosa ingemmi,
perché mi facci del tuo nome sazio».
(*Par. XV*, 85-87)

In questa occasione Dante sceglie come vocativo per l'antenato le parole «vivo topazio» (v. 85), paragonando metaforicamente Cacciaguida a una gemma preziosa²⁹. La condizione beatifica dell'anima che – si è visto – viene sempre messa in rilievo nelle preghiere del personaggio fondendo vocativo e aretologia è qui nuovamente allusa, anche se in modo più implicito: l'avo del pellegrino, infatti, ha la qualità di «ingemmare» (v. 86) la croce luminosa del cielo di Marte, arricchendola proprio in virtù del suo essere beato. In una terzina Dante riesce dunque a costruire una preghiera completamente imperniata sulle caratteristiche delle invocazioni classiche: un verso è destinato al vocativo, un verso all'eulogia, e il verso conclusivo alla *supplicatio*, che questa volta corrisponde al desiderio tutto terreno di conoscere chi sia il proprio interlocutore. A partire da questa domanda, poi, lo stile cambia totalmente i toni: da alto e solenne si fa più intimo, diretto e costruito semplicemente. Questo cambiamento sottolinea il passaggio da un dialogo incentrato sulla contemplazione dei misteri e dei voleri divini a uno storico, fondato sulle vicende di Firenze e dei fiorentini. Tuttavia, prima di iniziare la lunga digressione che impegnerà tutto il XVI canto, Cacciaguida sceglie ancora una volta di appellarsi a Dante riproponendo parole dal campo metaforico già

28 Cfr. *Par. XXVI*, 94 («divoto quanto posso a te supplico»); *XXXIII*, 25 («supplica a te, per grazia, di virtute»); *Purg. XV*, 112 («orando a l'alto Sire, in tanta guerra»).

29 Sull'importanza delle gemme preziose nell'opera dantesca si veda: N. MINEO, *Gemme e metalli preziosi in Dante*, in ID., *Dante: un sogno di armonia terrena*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2005, pp. 125-131. I commentatori sono tutti concordi nel sottolineare che la metafora con la pietra preziosa vuole riferirsi alla luminosità delle anime. Cfr. L'OTTIMO COMMENTO, DDP, *ad loc.*: «Topazio è una gemma intra l'altre maggiore; e sonne di due ragioni: l'una ha colore d'auro purissimo, l'altra ha colore di purissimo aere; ed è sì perspicacissimo, che riceve in sè la chiarezza di tutte l'altre gemme. Dicesi che a colui che 'l porta, non può nuocere nimico». Su questo passo si vedano anche: M. ARIANI, *Mistica apofatica (canto XV)*, in ID., *«Lux inaccessibilis»*, cit., pp. 235-244.

inaugurato all'inizio del dialogo: il vocativo scelto per il pellegrino, «fronda» (v. 88), è assai pertinente, se si considera che egli si definisce «radice» (v. 89) della stirpe di Dante.

«O fronda mia in che io compiaccemmi
pur aspettando, io fui la tua radice»:
cotal principio, rispondendo, femmi.
(*Par.* XV, 88-90)

Alla luce dei canti precedenti, dunque, appare più chiara la scelta del poeta di inserire nel vocativo dell'ultima preghiera che rivolge all'avo – e anche la più importante se si considera che da essa scaturirà la profezia dell'esilio – il sostantivo «piota» e gli attributi «cara» e «mia» (XVII, 13) al posto del ricordo della sua condizione beatifica, già allusa lungo il corso del dialogo e momentaneamente messa da parte per la straordinarietà dell'incontro.

Un esplicito riferimento alla beatitudine in una preghiera ritorna invece tra gli spiriti giusti del cielo di Giove. Dante si rivolge loro impiegando la seconda persona plurale – ci troviamo infatti in uno dei cieli più “corali”³⁰ del Paradiso – e li apostrofa definendoli quali fiori perenni destinati a una eterna beatitudine:

Ond'io appresso: «O perpetui fiori
de l'eterna letizia, che pur uno
parer mi fate tutti vostri odori,
solvetemi, spirando, il gran digiuno
che lungamente m'ha tenuto in fame,
non trovandoli in terra cibo alcuno».
(*Par.* XIX, 22-27)

Al tema floreale, applicato nel vocativo, Dante associa la consueta metafora del gusto, che già aveva impiegato nell'invocazione rivolta all'anima di Piccarda Donati³¹: il pellegrino chiede infatti che venga sciolto il grande dubbio («digiuno», v. 25) che lungamente ha straziato il suo animo e al quale nessuno, in terra, aveva potuto rispondere. Quale esso sia, non viene esplicitato; fa parte della beatitudine stessa degli spiriti del Paradiso la capacità di vedere in Dio le risposte a domande non espresse a parole. Vocativo ed eulogia tornano quindi a essere

30 L'aquila formata dagli spiriti del cielo di Giove parla come se fosse un essere unico: «il pennuto ricorda anche la concordia garantita dalla sua benedizione, esplicitata dal “sonar ne la voce e ‘mio’, / quand'era nel concetto ‘noi’ e ‘nostro’” (XIX, 11-12)», cfr. F. BARALDI, *Il simbolismo dell'aquila nella Commedia dantesca*, in «I castelli di Yale. Quaderni di filosofia», IX (2007-2008), pp. 85-111, alle pp. 97-98. Ettore Mazzali sostiene inoltre che in questi versi «il poeta insiste sull'universalità e unità della giustizia, che non può volere e intendere se non la sola verità, universale e unitaria, così come il becco dell'aquila non esprime il coro delle voci dei singoli beati, ma esprime una sola voce, monodica, nella quale convergono e individualmente si annullano le singole voci». Cfr. E. MAZZALI, *Il canto XIX*, in *Lectura Dantis Scaligeri – Paradiso*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 663-684, alla p. 666.

31 Cfr. *Par.* III, 37-41.

assimilabili nella stessa espressione formulare, mentre la *supplicatio* finale si appella ancora una volta all'ormai dichiarata da tempo onniscienza degli spiriti eletti.

«Ben so io che, se 'n cielo altro reame
la divina giustizia fa suo specchio,
che 'l vostro non l'apprende con velame.
Sapete come attento io m'apparecchio
ad ascoltar; sapete qual è quello
dubbio che m'è digiun cotanto vecchio».
(*Par.* XIX, 28-33)

Dante ripete con insistenza la lunga durata di questa «fame» (v. 26), che lo ha accompagnato per tutta la sua vita, e la ripetizione quasi anaforica del verbo «sapete» (vv. 31-32) conferisce alla terza parte della preghiera una tensione di supplica ancora maggiore e un desiderio di conoscenza ancora più grande; lo richiede, in questo caso, l'importanza del tema che verrà trattato: la salvezza, dichiarata possibile solo in presenza di fede, e dunque negata agli infedeli giusti³².

Proseguendo poi la salita verso l'Empireo continuano ad affastellarsi nella mente del pellegrino nuove domande, calate ogni volta nella nuova realtà che i suoi occhi si trovano davanti. Nel cielo di Saturno, tra gli spiriti contemplanti, è l'anima di san Pier Damiano a svolgere il ruolo di mediatrice tra i dubbi di Dante e le risposte che gli giungono per volontà divina. La richiesta che il pellegrino rivolge riguarda i motivi del silenzio da cui si sente avvolto nel nuovo cielo³³. «La dolce sinfonia di paradiso», che lo aveva accompagnato lungo tutto il corso del viaggio nel terzo regno, pare non essere una prerogativa della nuova «rota» e Dante ne vuole conoscere le ragioni:

E io incominciai: «La mia mercede
non mi fa degno de la tua risposta;

32 Cfr. ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.* Il problema era già stato sollevato nel IV canto dell'*Inferno* e teorizzato in *Mon.* II, vii.

33 Sulla musicalità silente di questo canto si veda: C. BACCIAGALUPPI, «La dolce sinfonia di paradiso»: le funzioni delle immagini musicali nella *Commedia*, in «Rivista di Studi Danteschi», II (2002), 2, pp. 279-333; G. LEDDA, *San Pier Damiano nel cielo di Saturno (Par. XXI)*, in «L'Alighieri», 32 (2008), pp. 49-72. Ledita nota che la rappresentazione del cielo di Saturno viene costruita da Dante per sottrazione, per rinuncia «sottolineata dall'anafora della negazione: "non si canta [...] non ha riso". L'essere umano deve accontentarsi di percepire il divino nelle forme possibili ai suoi deboli strumenti conoscitivi, senza pretendere di conoscerlo nella sua realtà, che sarebbe annientante» (Ivi, p. 63). Cfr. anche FRANCESCO DA BUTI, DDP, *ad loc.*: «cioè come tu ài lo vedere mortale, perché nella carne e non apprendi colli occhi corporali lo riso mentale che qui si fa come non apprendi coll'udire corporale lo canto mentale che qui si fa. In questo pianeta si rappresentano li spiriti beati che sono stati contemplativi, e la contemplazione sta solamente alla meta; e però ogni nostra letizia è mentale, sicché 'l canto né 'l riso non appare alli occhi corporali, né alli orecchi corporali». Su questo canto si veda anche A. BATTISTINI, *Canto XXI. L'incontro con Pier Damiano*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso, 2*, a cura di E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015, pp. 616-641.

ma per colei che 'l chieder mi concede,
vita beata che ti stai nascosta
dentro a la tua letizia, fammi nota
la cagion che sì presso mi t'ha posta;
e di perché si tace in questa rota
la dolce sinfonia di paradiso,
che giù per l'altre suona sì divota».
(Par. XXI, 52-60)

L'ostentazione di umiltà iniziale, una vera e propria *deminutio*, superata in virtù del fatto che è la guida stessa, Beatrice, a invitare Dante a esporre i propri dubbi («Solvi il tuo caldo disio», v. 51), anticipa il consueto vocativo “aretologico” che coinvolge la beatitudine dell'anima: il binomio «vita beata» (v. 55) sottende infatti la lode stessa della preghiera; l'aggettivo «beata» conferisce alla parola «vita» una valenza diversa da quella usuale, legandola in questo contesto all'eternità di cui godranno le anime del Paradiso. Inoltre, la relativa che segue, che dipinge icasticamente Pier Damiano nell'atto di celare se stesso nella luce della sua letizia, non solo serve al pellegrino per introdurre la sua domanda circa il motivo per cui sia stata scelta da Dio proprio l'anima del santo per accompagnarlo in questo cielo, ma può intendersi anche quale continuazione stessa delle sue qualità da lodare. Quello della luce, tra l'altro, è uno dei motivi più ricorrenti nella descrizione dei beati danteschi³⁴: ne è una prova il fatto che, poco oltre, il pellegrino utilizza per riferirsi al santo un nuovo vocativo afferente allo stesso campo semantico.

«Io veggio ben», diss'io, «sacra lucerna,
come libero amore in questa corte
basta a seguir la provedenza eterna;
ma questo è quel ch'a cerner mi par forte,
perché predestinata fosti sola
a questo officio tra le tue consorte».
(Par. XXI, 73-78)

La nuova apostrofe, «sacra lucerna» (v. 73), introduce la ripetizione della prima domanda che Dante aveva già esposto nella preghiera precedente, e per la quale non si accontenta di una

34 Sull'importanza attribuita da Dante alla luce, soprattutto nella terza cantica cfr.: M. ARIANI, «*Abyssus luminis*»: Dante e la veste di luce, in «Rivista di Letteratura Italiana», XI (1993), 1-2, pp. 9-71; ID., *La luce nel Paradiso*, in «Filologia e Critica», 34 (2009), 1, pp. 3-41; ID., «*Lux inaccessibilis*». Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante, Roma, Aracne, 2010, in particolare i capitoli: *Sigilli di luce (canti XI-XIV)*, pp. 223-234; *Luce mista, impronte, «abyssus luminis» (canti XVI-XXI)*, pp. 245-267. Cfr. anche: J. RISSET, *La lumière paradisiaque*, in *La luce e le sue metafore*, Roma, Nuova Aracne, 1993, pp. 67-75; S.A. GILSON, *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante*, prefaz. di P. BOYDE, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2000 (in particolare il capitolo «Dante and the Metaphysics of Light: a Reassessment», pp. 151-169); A. RUSCHIONI, *La poetica della luce nel Paradiso*, in *Dante e la poetica della luce*, Novara, Interlinea, 2005, pp. 63-139; T. POLLACK, *Light, Love and Joy in Dante's Doctrine of Beatitude*, in *Reviewing Dante's theology*, cit., vol. I, pp. 263-319.

generica risposta: vocativo e *supplicatio* conclusiva si duplicano quindi in una doppia invocazione a poche terzine di distanza. Il pellegrino vuole conoscere il motivo per cui la sola anima di Pier Damiano sia stata predestinata a incontrarlo tra tutte le sue compagne: i dubbi danteschi si fanno dunque, di cielo in cielo, sempre più rivelatori – lo si è visto anche per il cielo di Giove – di verità teologiche profonde e insondabili dalle menti umane.

È la fiducia accresciuta nei confronti dei beati, infatti, a far sì che Dante osi sempre di più con le proprie domande: un altro esempio di preghiera volta a colmare il desiderio di conoscenza del pellegrino si trova nel canto successivo, rivolta all'anima di san Benedetto da Norcia. I due canti XXI e XXII costituiscono un dittico agiografico³⁵ incentrato sulla figura dei santi. Questi incontri, tuttavia, servono a Dante anche per accrescere le proprie conoscenze teologiche. L'invocazione che il pellegrino rivolge al padre benedettino ha infatti questo compito: la *supplicatio* contiene, in un unico verso, la richiesta della grazia di poter vedere l'anima nella sua sembianza d'uomo³⁶. La preghiera è strutturalmente diversa da quelle viste finora:

E io a lui: «L'affetto che dimostri
meco parlando, e la buona sembianza
ch'io veggio e noto in tutti li ardor vostri,
così m'ha dilatata mia fidanza,
come 'l sol fa la rosa quando aperta
tanto divien quant'ell'ha di possanza.
Però ti priego, e tu, padre, m'accerta
s'io posso prender tanta grazia, ch'io
ti veggia con imagine scoperta».
(*Par.* XXII, 52-60)

35 I canti XXI e XXII rispecchierebbero, dunque, i canti XI e XII sulle vite di san Francesco e san Domenico. Entrambi i dittici, peraltro, sono accomunati dall'elemento profetico. Sulla profezia nella *Commedia* la bibliografia è vastissima. Al di là degli studi puntuali sui singoli canti in cui sono presenti profezie, cfr., fra gli altri: B. NARDI, *Dante profeta*, in Id., *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 265-326; E. PASQUINI, *Fra invettive e profezie*, in Id., *Dante e le figure del vero*, cit., pp. 149-178; R. WILSON, *Prophecies and Prophecy in Dante's Commedia*, Firenze, Olschki, 2007. Per un'analisi d'insieme dei due canti del cielo di Saturno, cfr. G. MAZZOTTA, *Canti XXI-XXII. Contemplazione e Poesia*, in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, cit., pp. 201-212.

36 La richiesta di Dante è in qualche modo anticipata in *Paradiso XIV*, dove il tema della resurrezione dei corpi, attraverso le parole di Salomone, è al centro del ragionamento. La domanda di Beatrice (vv. 10-18) svela quella del pellegrino: chiede cioè se i beati saranno eternamente avvolti dalla luce e come sarà possibile, una volta risorti, che essi potranno sostenere la vista di una tale luce con i loro occhi. Sull'argomento cfr.: M. PICONE, *Canto XIV*, in *Lectura Dantis Turicensis – Paradiso*, cit., pp. 203-218; A.M. CHIAVACCI LEONARDI, «Le bianche stole». Il tema della resurrezione nel Paradiso, in *Le bianche stole*, cit., pp. 3-25; C. SINI, *Canti XIII-XIV. Salomone e il cielo della luce*, in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, cit., pp. 157-168; A. GRANESE, «Corpus gloriosum»: Dante, *Paradiso XIV*, in «Del nome parean tutti contenti». Studi offerti a Ruggiero Stefanelli, Bari, Progedit, 2011, pp. 35-59; M. GRAGNOLATI, *Paradiso XIV e il desiderio del corpo*, in «Studi Danteschi», LXXVIII (2013), pp. 285-309; dello stesso autore si vedano anche la monografia *Experiencing the Afterlife. Soul and Body in Dante and Medieval Culture*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2005; e il contributo *Nostalgia in Heaven: Embraces, Affection and Identity in the Commedia*, in *Dante and the Human Body. Eight Essays*, a cura di J.C. BARNES, J. PETRIE, Dublin, Four Courts Press, 2007, pp. 117-137.

Si tratta delle prime parole che Dante rivolge a san Benedetto: il canto si era aperto difatti nel segno della negazione. Il pellegrino soverchiato dal grido udito, cerca conforto in Beatrice che lo rassicura ricordandogli che in Paradiso tutto è opera dell'amore e che le parole del grido ineffabile annunciavano la punizione divina per i pastori che si sono macchiati di cattiva condotta³⁷. La più luminosa delle luci, poi, si fa avanti per presentarsi a Dante e per rispondere alla domanda che legge nella sua mente. Il pellegrino, infatti, intimorito, non osa rivelarle il suo desiderio: «Io stava come quei che 'n sé repreme / la punta del disio, e non s'attenta / di domandar, sì del troppo si teme»³⁸. Ma, confortato dall'affetto dimostratogli dal santo, Dante prende coraggio e chiede allo spirito di poter vedere il suo volto. Nell'invocazione, sebbene disposti in un ordine diverso dal solito, si può ritrovare ciascuno dei tre elementi tipici del testo orazionale. In questa occasione, il generico vocativo «padre» (v. 58) non contiene in sé nessun elemento laudatorio e si trova posposto alla sezione aretologica, che introduce la preghiera. Le prime parole, infatti, servono a Dante per giustificare la propria presa di fiducia nei confronti delle anime beate, e costituiscono una *captatio benevolentiae*: l'eulogia fa appello alla «buona sembianza» (v. 53) dei beati e al loro «ardore» (v. 54), mettendo nuovamente in campo il tema tutto paradisiaco della luce. Infine, la *supplicatio* è introdotta da una subordinata causale strutturata sul verbo «ti priego» (v. 58), declinato alla seconda persona singolare e fortemente connotato liturgicamente. L'«alto disio» (v. 61) del pellegrino è finalmente espresso, ma troverà adempimento soltanto «su l'ultima spera» (v. 62)³⁹, dove «è perfetta, matura e intera / ciascuna disianza» (vv. 64-65)⁴⁰.

Equiparabile invece alla preghiera rivolta a Cacciaguida è l'invocazione del pellegrino all'anima del primo tra gli uomini, segnata anch'essa della straordinarietà dell'incontro: Dante, superato brillantemente l'esame sulle tre virtù cardinali, si trova faccia a faccia con Adamo, padre degli uomini e padre della lingua:

E cominciai: «O pomo che maturo
solo prodotto fosti, o padre antico
a cui ciascuna sposa è figlia e nuro,
divoto quanto posso a te supplico
perché mi parli: tu vedi mia voglia,

37 Cfr. *Par.* XXI, 139-142; XXII, 7-21.

38 Cfr. *Par.* XXII, 25-27.

39 Soltanto nell'Empireo, il luogo proprio delle anime beate, Dante potrà godere della visione diretta di Dio e dei suoi santi.

40 L'insistita figura etimologica sui termini «disio» e «disianza» (vv. 61; 65) riprende la riflessione del poeta effettuata poco prima: «Io stava come quei che 'n sé repreme / la punta del disio, e non s'attenta / di domandar, sì del troppo teme» (vv. 25-27). Sul tema del desiderio nella *Commedia*, fondamentale è il saggio di L. PERTILE, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, Fiesole, Cadmo, 2005.

e per udirti tosto non la dico».
(*Par.* XXVI, 91-96)

Dante in questa occasione usa un doppio vocativo: «O pomo che maturo / solo prodotto fosti, o padre antico / a cui ciascuna sposa è figlia e nuro» (vv. 91-92). Benché questo *incipit* allontani momentaneamente l'invocazione dai toni più sacri delle precedenti – seppure il sostantivo «padre» riferito ad Adamo inneschi molteplici implicazioni teologiche⁴¹ – il verso successivo ai due vocativi riporta la preghiera entro il sostrato liturgico tipico delle orazioni del pellegrino ai beati. «Divoto quanto posso a te supplico» (vv. 94): il verbo principale, 'supplicare', è un verbo caratterizzante delle invocazioni – e dunque qualifica queste parole del personaggio come una preghiera –, e il suo valore è accresciuto dall'attributo «divoto» posto a inizio verso e dallo spostamento dell'accento sulla penultima sillaba del verbo per questioni di rima. Nell'esiguo spazio di un verso, che si apre e si chiude nel segno della devozione liturgica, il poeta riassume l'atteggiamento dell'orante assunto dal pellegrino. L'urgenza del desiderio di Dante si risolve poi nella *supplicatio* finale, che come di consueto fa appello alla capacità dei beati di vedere e leggere in Dio i dubbi del pellegrino.

Infine, l'ultima preghiera che Dante rivolge a un'anima beata coinvolge l'ultimo mediatore, nonché guida e intercessore del pellegrino nell'Empireo: san Bernardo. Il suo ruolo nella *visio Dei* finale è noto⁴², tuttavia la sua mediazione perpetrata per Dante è già attiva fin dalla sua comparsa e coinvolge anche la stessa comprensione dei misteri dell'ultimo cielo, del quale Maria, cui verrà successivamente chiesto di intercedere per il pellegrino, è al centro. La domanda di Dante, infatti, è posta esattamente al centro della visione della disposizione dei beati negli scranni della candida rosa. Bernardo ha appena esortato il pellegrino a riporre lo sguardo nella «faccia»⁴³ più somigliante a quella di Cristo, vale a dire il volto della Vergine. Risuona dunque per la corte celeste il canto dell'*Ave Maria*⁴⁴, in seguito al quale Dante espone al santo il suo ultimo dubbio. Esso riguarda, come richiede d'altra parte il

41 Sono quattro le domande che Dante vorrebbe rivolgergli: quanto tempo è passato dalla creazione dell'uomo; quanto tempo egli è rimasto nel Paradiso terrestre prima di peccare rovinosamente; quale sia la vera essenza del peccato originale; quale lingua parlò il primo uomo. Sulle implicazioni teologiche (e linguistiche) del canto si veda: F. FIGURELLI, *Il canto XXVI del Paradiso*, in *Nuove letture dantesche*, 8 voll., Firenze, Le Monnier, 1966, vol. VII, pp. 130-153; B. NARDI, *Il canto XXVI del Paradiso*, in «L'Alighieri», 26 (1985), 1, pp. 24-32. Si veda anche: P.V. MENGALDO, s.v. *Adamo*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. I, pp. 47-48.

42 Sul ruolo di *Bernardo* nella *Commedia* dantesca si veda lo monografia di S. BOTTERILL, *Dante and the Mystical Tradition. Bernard of Clairvaux in the Commedia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, in particolare alle pp. 64- 115.

43 Cfr. *Par.* XXXII, 85-87: «Riguarda omai *ne la faccia che a Cristo / più si somiglia*, ché la sua chiarezza / sola ti può disporre a veder Cristo». Il corsivo è mio.

44 Cfr. *Par.* XXXII, 94-96: «e quello amor che primo li discese, / cantando 'Ave, Maria, gratia plena', / dinanzi a lei le sue ali distese». Sulla preghiera dell'*Ave* nella *Commedia* cfr.: D. BALBONI, s.v. *Ave Maria*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. I, p. 465. Si veda anche *infra* § 3.2.1 (*Ave Maria*).

contesto, l'identificazione di un'anima, per l'esattezza dell'angelo promotore del canto stesso:

«O santo padre, che per me comporte
l'esser qua giù, lasciando il dolce loco
nel qual tu siedi per eterna sorte,
qual è quell'angel che con tanto gioco
guarda ne li occhi la nostra regina,
innamorato sì che par di foco?».
(*Par.* XXXII, 100-105)

L'invocazione è tripartita e strutturata al pari delle precedenti: il vocativo «santo padre» (v. 100) è particolarmente indicato se si considera la figura di san Bernardo e coinvolge la sua santità come visto per tutte le precedenti apostrofi utilizzate dal protagonista. In questa occasione, tuttavia, il ricordo della beatitudine del suo interlocutore non si limita al vocativo ma continua – come già era accaduto anche in altre occasioni – nella relativa successiva, che chiama in causa anche l'argomento del sacrificio; si tratta di una vera e propria eulogia con *captatio benevolentiae*. Il pellegrino ricorda a san Bernardo la sua prima e più importante qualità: dimorare tra gli spiriti eletti negli alti seggi dell'Empireo. Accanto a ciò lo ringrazia implicitamente per il suo ruolo di mediatore, lodando il fatto che per amor suo abbia sopportato di discendere nel fondo dell'anfiteatro celeste. Solo alla fine Dante si concede una domanda: ormai il suo modo di interagire con i beati è stato affinato e il dubbio può essere espresso in totale libertà.

Quest'ultima preghiera del pellegrino ha una valenza particolare se si considera che oltre a essere l'ultima invocazione di questo genere che egli profferisce di fronte ai beati è anche l'ultimo discorso pronunciato da Dante personaggio nella sua opera e, più genericamente, nel *Paradiso*. In seguito i dialoghi verranno messi da parte per dedicarsi completamente alla contemplazione del divino. È dunque rilevante che le ultime parole scelte riguardino una preghiera: come per tutte le orazioni di questo genere non si tratta di testi fedeli alla liturgia o dalla valenza eucologica rintracciabile e determinata; tuttavia queste invocazioni rappresentano la modalità attraverso cui il pellegrino sceglie di mettersi in comunicazione con Dio, tramite la mediazione dei beati che incontra. La forma e il significato teologico di questi luoghi della terza cantica sono dunque comuni e riguardano la trama discorsiva del pellegrino dal primo all'ultimo dei suoi incontri in Paradiso.

2.2 Ringraziare e lodare Dio

Tra le preghiere di Dante personaggio riscontrabili nella terza cantica, solo tre hanno come interlocutore diretto Dio stesso, senza dunque nessuna mediazione di sorta tra la divinità e il pellegrino. Il numero di queste orazioni è di per sé significativo in un'opera come quella dantesca, in cui la numerologia è un dato fondamentale⁴⁵. Tuttavia, nel caso in questione, essa non è un fattore stringente da sottoporre a specifica analisi. Significativo è invece evidenziare come le preghiere dirette a Dio siano appositamente calate in contesti esplicitamente analoghi e con comuni caratteristiche teologiche e liturgiche. Il numero esiguo di tali atti devozionali può essere ascrivibile a più fattori; tra questi, in primo luogo, il fatto che Dante, spesso, non abbia necessità di apostrofare direttamente la divinità, in quanto compartecipe dei canti e della gloria infusa dagli inni dei beati stessi, cui assiste con cadenza regolare in ciascun cielo del Paradiso⁴⁶. A differenza delle preghiere rivolte agli spiriti eletti, non si tratta, fatta eccezione di un caso, di invocazioni contenenti una supplica o particolare richiesta a Dio: sono vere e proprie pause liturgiche in cui Dante rende grazie per le verità disvelategli o per il privilegio concessogli.

La prima occorrenza di una preghiera a Dio si trova in un canto liminare. Si tratta del canto decimo, che già per la numerologia in sé, in virtù della simbologia collegata al numero dieci scritto in caratteri romani (X)⁴⁷ e emblema della croce di Cristo, viene correlato all'idea di un nuovo inizio. E di fatto, se si opera una lettura verticale dei tre decimi canti dei rispettivi regni oltremondani, il momento di passaggio è evidenziato in modo esplicito. In Inferno Dante entra nella città di Dite⁴⁸, in Purgatorio inizia la vera e propria salita al monte e, infine, in Paradiso sale nel primo dei cieli su cui la Terra non proietta più il suo cono d'ombra⁴⁹. L'*incipit* del canto è rivelatore dell'importanza attribuita all'episodio e, più genericamente, al cielo del Sole, in cui, sparita ogni traccia di debolezza umana e terrena, i beati si dedicano con

45 Sull'importanza del numero nell'opera dantesca si veda il fondamentale saggio di G. GORNI, *Lettera, nome, numero. L'ordine delle cose in Dante*, cit. Si vedano inoltre, pur centrate su un altro canto della *Commedia*, le riflessioni di P. FRARE, *La retorica del nome e del numero: Purgatorio XI*, in «Testo», n.s., 32, LXI-LXII (2100), pp. 123-143.

46 Si veda *infra* capitolo 3 (*Dal canto alla luce: quadri liturgici nelle preghiere dei beati*).

47 Cfr. J. FRECCERO, *La danza delle stelle: Paradiso X*, in ID., *Dante. La poetica della conversione* (1986), trad. it., Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 289-317, alle pp. 312-313.

48 In realtà il pellegrino vede e si avvicina alla città di Dite nel canto precedente (cfr. *Inferno IX*): tuttavia l'ingresso vero e proprio e l'incontro con le prime anime (gli eretici) avvengono nel canto decimo.

49 Cfr. K. FOSTER, *The Celebration of Order: Paradiso X*, in ID., *The Two Dantes and Other Studies*, London, Darton Longman & Todd, 1977, pp. 120-136, alla p. 121; G. CESTARO, *Paradiso X*, in *Lectura Dantis Virginiana, III: Dante's Paradiso: Introductory Readings*, numero speciale di «Lectura Dantis», 16-17 (1995), pp. 146-155, alla p. 146; e da ultimo la lettura di K.P. CLARKE, *10. Humility and the (P)arts of Art*, in *Vertical Readings in Dante's Comedy*, vol. I, a cura di G. CORBETT, H. WEBB, Cambridge, Open Book Publishers, 2015, pp. 203-221.

fervore alla contemplazione della divinità. Il poeta invita il lettore ad ammirare l'opera del creatore nell'incontro dei due moti equinoziale e zodiacale del cielo e anticipa questo appello con un solenne attacco dal valore trinitario:

Guardando nel suo Figlio con l'Amore
che l'uno e l'altro eternalmente spira,
lo primo e ineffabile Valore
quanto per mente e per loco si gira
con tant'ordine fé, ch'esser non puote
senza gustar di lui ciò che rimira.
(*Par. X*, vv. 1-6)

Si fa ovviamente riferimento alla creazione, ma coinvolgendo in questa descrizione il processo interno alla Trinità nel suo atto creativo: essa è operata dal Padre («Valore», v. 3), per mezzo del «Figlio» (v. 1) e con lo Spirito Santo («Amore», v. 1), come largamente spiegato dai commentatori. Così commenta Benvenuto da Imola:

Lo primo ed ineffabile Valore, Deus pater omnipotens, qui est primus sine principio et infinitus incomprehensibiliter, guardando, scilicet intelligendo, nel suo figlio, idest Verbum eius quod est sapientia Patris, con l'Amore, idest Spiritu Sancto, che, idest quem amorem, l'uno e l'altro, scilicet Pater et Filius, spira eternalmente, quia Spiritus procedit aequaliter ab utroque⁵⁰.

Dante segue in questo san Tommaso:

Ad secundum dicendum quod, sicut natura divina, licet sit communis tribus personis, ordine tamen quodam eis convenit, inquantum filius accipit naturam divinam a patre, et spiritus sanctus ab utroque; ita etiam et virtus creandi, licet sit communis tribus personis, ordine tamen quodam eis convenit; nam filius habet eam a patre, et spiritus sanctus ab utroque. Unde creatorem esse attribuitur patri, ut ei qui non habet virtutem creandi ab alio. De filio autem dicitur per quem omnia facta sunt, inquantum habet eandem virtutem, sed ab alio, nam haec praepositio per solet denotare causam mediam, sive principium de principio. Sed spiritui sancto, qui habet eandem virtutem ab utroque, attribuitur quod dominando gubernet, et vivificet quae sunt creata a patre per filium. Potest etiam huius attributionis communis ratio accipi ex appropriatione essentialium attributorum. Nam, sicut supra dictum est, patri appropriatur potentia, quae maxime manifestatur in creatione, et ideo attribuitur patri creatorem esse. Filio autem appropriatur sapientia, per quam agens per intellectum operatur, et ideo dicitur de filio, per quem omnia facta sunt. Spiritui sancto autem appropriatur bonitas, ad quam pertinet gubernatio deducens res in debitos fines, et vivificatio, nam vita in interiori quodam motu consistit, primum autem movens est finis et bonitas⁵¹.

Dio è dunque il *factor* («fé», v. 5) «caeli et terrae», secondo le parole del *Credo* niceno-

50 Cfr. BENVENUTO DA IMOLA, DDP, *ad loc.*

51 TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I, q. 45, a.6 ad 2.

costantinopolitano⁵² e viene per questo celebrato⁵³ come uno e trino dalle anime dei sapienti che con movimento coreutico⁵⁴ vanno a formare una prima corona di beati con al centro Dante e Beatrice. Ma prima che queste danze abbiano inizio il pellegrino è chiamato a fare i conti con la nuova realtà, spronato dalle parole della sua guida. Giunto nel nuovo cielo, del «ministro maggior della natura» (v. 28), Dante è chiamato a fare la conoscenza delle nuove anime che qui gli si mostrano e le designa con una particolare perifrasi, ancora imperniata sulla teologia e il mistero della Trinità:

Tal era quivi la quarta famiglia
de l'alto Padre, che sempre la sazia,
mostrando come *spira* e come *figlia*.
(Par. X, 49-51)⁵⁵

Tutti i commentatori⁵⁶ sono concordi nello specificare che la caratteristica fondamentale attraverso cui il poeta designa i sapienti è il pieno appagamento di cui hanno il privilegio per il fatto che Dio mostra loro il mistero del suo essere uno e trino: tale rivelazione è in realtà propria di tutti i beati, ma questi in particolare – forse per il tentativo terreno di penetrare in una tale verità di fede – ne sembrano godere⁵⁷. L'approdo nel cielo che accoglie il nuovo gruppo dei familiari di Dio è dunque per il *viator* un ulteriore grado raggiunto di avvicinamento a Dio e, come tale, deve essere celebrato. È Beatrice, in questa occasione, a spronare il pellegrino in tale senso:

E Bēatrice cominciò: «Ringrazia,
ringrazia il Sol de li angeli, ch'a questo
sensibil t'ha levato per sua grazia».
(Par. X, 52-54)⁵⁸

L'urgenza di una pausa liturgica è sottolineata, nelle parole della donna, dalla ripetizione del verbo al modo imperativo «ringrazia», disposto a fine e inizio verso (vv. 52-53). Un simile

52 Cfr. H. DENZINGER, *Enchiridion Symbolorum, definitiuonum et declarationum de rebus fidei et morum*, ed. cit., pp. 2 (per il *Symbolum Apostolicum*), 41-42 (per il *Symbolum Nicaeno-Costantinopolitanum*).

53 Cfr. L. FASSÒ, *Il canto X del Paradiso*, in *Lecture dantesche. III, Paradiso*, a c. di G. GETTO, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 1541-1562; A.G. MEEKINS, *Reflecting on the Divine. Notes on Dante's Heaven of the Sun*, in «The Italianist», XVIII (1988), pp. 28-70, alle pp. 29-30.

54 Un'attenta lettura del significato delle danze nel cielo del Sole e la loro stretta connessione con il mistero trinitario si trova in N. CATELLI, *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti (Par. X-XIV)*, in «L'Alighieri», 32 (2008), pp. 119-138.

55 Il corsivo è mio. Cfr. su questo canto: M. LEONARDI, «Mostrando come spira e come figlia»: figure di «caritas» e di «sapientia» nel Cielo del Sole, in «L'Alighieri», 40 (2012), pp. 19-44.

56 Cfr. tra gli altri: L'OTTIMO COMMENTO, FRANCESCO DA BUTI, CRISTOFORO LANDINO; e tra i moderni: GIOVANNI FALLANI, UMBERTO BOSCO-GIOVANNI REGGIO; ROBERT HOLLANDER, DDP, *ad loc.*

57 Cfr. SIRO A. CHIMENZ, DDP, *ad loc.*

58 Il corsivo è mio.

utilizzo del verbo da parte di Beatrice si trova anche in un altro momento di passaggio, in un certo senso addirittura più decisivo di quello in questione. Appena arrivati nel cielo della Luna, infatti, la guida aveva esortato il pellegrino in eguale maniera:

«Drizza la mente in Dio grata», mi disse,
«che n'ha congiunti con la prima stella».
(*Par.* II, 29-30)

Si tratta di una soglia anche questa, poiché sancisce l'approdo vero e proprio in Paradiso. Dante, infatti, capendo la straordinarietà dell'evento, coglie subito l'esortazione di Beatrice e le risponde prontamente, ripetendo, tra l'altro, il verbo «ringraziare»:

Io rispuosi: «Madonna, sì devoto
com'esser posso più, *ringrazio lui*
lo qual dal mortal mondo m'ha remoto.
Ma ditemi: che son li segni bui
di questo corpo, che là giuso in terra
fa di Cain favoleggiare altrui?».
(*Par.* II, 46-51)⁵⁹

La relativa che segue il verbo qualifica Dio come colui che ha liberato Dante dal mondo mortale, con un verbo di allontanamento («m'ha remoto», v. 48) che sancisce l'abbandono definitivo delle realtà terrene. Allo stesso modo, le parole di Beatrice nel cielo del Sole si riferiscono alla divinità attraverso una relativa: Dio è colui «ch'a questo / sensibil t'ha levato per sua grazia» (X, 53-54). Se sussistono analogie, tuttavia, sono altresì da evidenziare le differenze. In primo luogo, il verbo impiegato in questa seconda occasione è un verbo che indica un'ascesa vera e propria («levato», v. 54); il movimento ascensionale è il medesimo ma se all'inizio dell'*iter* paradisiaco era più importante sottolineare il distacco dalla Terra, ora anima e corpo devono essere totalmente protesi verso l'alto, anche nella terminologia. Ciò che cambia maggiormente nei due episodi è invece l'atteggiamento del pellegrino. Nel cielo della Luna, infatti, Dante rende grazie a Dio all'interno di una invocazione alla sua guida, finalizzata a vedere soddisfatto il suo desiderio di conoscenza e sciolto il suo dubbio sulla questione delle macchie lunari⁶⁰. Una volta approdato nel cielo del Sole, al contrario, la sollecitazione di Beatrice è seguita da una significativa pausa liturgica, in cui la preghiera a Dio, seppur non espressa a parole, è icasticamente drammatizzata:

59 Il corsivo è mio.

60 Per questa invocazione si veda *infra* § 2.3 («*Sorride e riguardommi*»: pregare Beatrice).

Cor di mortal non fu mai sì digesto
 a divozione e a rendersi a Dio
 con tutto 'l suo gradir cotanto presto,
 come a quelle parole mi fec'io;
 e si tutto 'l mio amore *in lui si mise*,
 che Bëatrice eclissò ne l'oblio.
 (*Par.* X, 55-60)

Tre sono i frammenti scenici di cui questa preghiera taciuta si compone. In un primo momento il poeta chiarisce che proprio di una orazione si tratta, chiamando in causa la completa «divozione» (v. 56) che il pellegrino è in procinto di dimostrare. Secondariamente Dante è pronto a «rendersi a Dio» (v. 56)⁶¹ in un atto di totale affidamento del proprio animo umano. Infine, viene esplicitato il definitivo abbandono d'amore («in lui si mise», v. 59) in una contemplazione delle realtà divine che è quasi un «indiarsi»⁶². Il tutto inserito, a livello poetico, in una similitudine per superamento riferita alle realtà mortali. In un crescendo di intensità, dunque, questa pausa liturgica offre a Dante l'occasione per inserire una preghiera solenne alla divinità in un canto in cui la Trinità-Sole è al centro della scena. Occorre infatti ricordare che, dopo aver preparato il terreno alla lode di Dio, celebrato nelle sue tre persone nell'*incipit* del canto, e la descrizione perifrastica della «quarta famiglia» (v. 49), nelle parole di Beatrice si fa riferimento a Dio in quanto Sole: «Sol de li angeli» (v. 53). Il parallelo Dio-Sole è di antica derivazione, sia etimologica (*Elion*, si vedrà, è uno dei nomi attestati per riferirsi alla divinità), sia teologica («Ego sunt lux mundi»⁶³, si legge nel Vangelo di Giovanni), sia artistica (già nell'arte paleocristiana Cristo veniva raffigurato come Apollo sul carro del Sole⁶⁴). Dante, d'altra parte, spiega l'allegoria già nel *Convivio*:

Nullò sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi essempro di Dio che 'l sole. Lo quale di sensibile luce sé prima e poi tutte le corpora celestiali e [le] elementali allumina: così Dio prima sé con luce intellettuale allumina, e poi le [creature] celestiali e l'altre intelligibili⁶⁵.

61 Il verbo 'rendersi' è utilizzato da Dante anche in altri luoghi per esprimere l'idea di completo affidamento a Dio. Cfr., per esempio, *Convivio* IV, xxviii, 7: «*Rendesi* dunque a Dio la nobile anima in questa etade», il corsivo è mio; *Purg.* III, 119-120, Manfredi in punto di morte: «io mi *rende*i, / piangendo, a quei che volentier perdona», il corsivo è mio.

62 Cfr. *Par.* IV, 28.

63 Cfr. Io 8, 12: «Iterum ergo locutus est eis Iesus dicens: Ego sum lux mundi: qui sequitur me non ambulat in tenebris, sed habebit lumen vitae».

64 Valga come esempio un mausoleo nella necropoli vaticana, anteriore al secondo decennio del IV secolo, che presenta un mosaico raffigurante il Sole che ascende sul proprio carro, con i raggi intorno alla sua testa a formare una doppia croce. Si tratta di un tema suggestivo legato al Sole, considerato in molte cerchie pagane una divinità superiore a tutte. In questo caso rappresenta Cristo come dio Sole invitto. Cfr. per questo e ulteriori approfondimenti sulla simbologia nell'arte paleocristiana: C. BERTELLI, G. BRIGANTI, A. GIULIANO, *Storia dell'arte italiana*, Torino, Bruno Mondadori – Pearson, 2008, vol. I, pp. 296-297.

65 Cfr. *Convivio* III, xii, 7. Anche in *Purg.* VII troviamo la stessa perifrasi riferita a Dio: «Non per far, ma per non fare ho perduto / a veder *l'alto Sol che tu disiri* / e che fu tardi per me conosciuto» (vv. 25-27; il corsivo

Sin dai commentatori più antichi, si è concordi nell'interpretare e definire la scelta di questa perifrasi come particolarmente indicata al contesto del canto in cui è inserita: ci troviamo, infatti, nel cielo del Sole e Dante, riferendosi a Dio con queste parole, pone in antitesi il suo essere luce «intellettuale» e Sole «insensibile» con la realtà «sensibile» del quarto pianeta. Così, a questo proposito, Francesco da Buti e Cristoforo Landino:

Ringrazia, Ringrazia 'l Sol degli Angeli; cioè tu, Dante, ringrazia, ringrazia Iddio, che è lo Sole che illumina li angeli e li beati; et usa conduplicazione che è colore retorico per meglio confortare, ch'a questo Sensibil t'ha levato; *cioè lo quale Iddio, che è Sole intellettuale, t'ha levato, cioè te Dante a questo Sole sensibile, cioè che si comprende col sentimento del vedere*⁶⁶.

Beatrice cominciò, a dirmi, ringratia el sol de gl'angeli, el somo Idio el quale illumina gl'angioli et illuminandogli gli dà la cognitione et ringratialo per che lui t'ha alevato et inalzato insino a questo sole sensibile. *Et certo questo pianeta che è nel quarto cielo è sole sensibile, perchè si comprende co' sensi et maxime con l'occhio. Et Idio è sole insensibile*⁶⁷.

L'esaltazione di Dio come Sole, tuttavia, in questo episodio assume una solennità particolare se si considera che da questa perifrasi scaturirà l'atto liturgico preso in esame e tutti i richiami trinitari di cui è intessuto il canto – non solo prima, ma anche in seguito. È dopo la preghiera del pellegrino, infatti, che i sapienti danno luogo alla coreografia circolare⁶⁸. Al di là della precisa ermeneutica di questa danza e dei significati allegorici che essa sottende⁶⁹, è necessario operare due puntualizzazioni. La prima riguarda la figura geometrica che si viene a creare attraverso la coreografia: una corona di anime circonda Dante e Beatrice, riproducendo proprio uno dei simboli astronomici del Sole, il cerchio con un punto nel centro⁷⁰. La seconda il fatto che sia il numero di giri circolari operati dai beati (probabilmente nove)⁷¹ sia il numero

è mio). Per la simbologia del Sole nella *Commedia* e nelle opere dantesche cfr. G. STABILE, *Sole. Temi di simbologia in Dante*, in *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 329-341. Cfr. anche G. STABILE, s.v. *Sole*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. V, pp. 298-302.

66 Cfr. FRANCESCO DA BUTI, DDP, *ad loc.* Il corsivo è mio.

67 Cfr. CRISTOFORO LANDINO, DDP, *ad loc.* Il corsivo è mio.

68 Si fa riferimento a essa in più luoghi nei canti del cielo del Sole. La danza è intervallata dal dialogo con le anime, ma è una presenza costante e caratteristica fondamentale di questa nuova realtà celeste. Cfr. *Par.* X, 64-69; 76-81; 139-148; XI, 13-15; XII, 1-6; 10-30; XIII, 13-21; 25-30; XIV, 19-24; 28-33.

69 Cfr. per questo N. CATELLI, *Coreografie paradisiache*, cit., pp. 129-138.

70 Cfr. G. COSTA, *Il canto X del Paradiso*, in «Filologia e critica», XIX/1 (1994), pp. 3-38, alla p. 20; V. PLACELLA, *Canto X*, in *Lectura Dantis Neapolitana, III: Paradiso*, direttore P. GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 207-36, alla p. 225; G. MURESU, *Le 'corone' della vera sapienza (Paradiso X)*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», XLIV/2 (2002), pp. 281-322, alla p. 310 (rist. in *Id.*, *Tra gli adepti di Sodoma. Saggi di semantica dantesca [terza serie]*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 263-324).

71 Cfr. N. CATELLI, *Coreografie paradisiache*, cit., p. 124, n. 16.

delle stesse corone di sapienti (tre)⁷² concorrano a sottolineare l'importanza della Trinità nei canti in questione. Dio viene dunque celebrato sia attraverso il movimento, sia attraverso la parola; il pellegrino, immerso completamente nell'*iter* paradisiaco, non può non prendere parte a tale celebrazione e ne compartecipa per mezzo della preghiera.

La grande nobiltà del gesto liturgico si ripete, in seguito, sulla soglia successiva: è un chiaro segnale del fatto che qualcosa è realmente cambiato e, a partire dal cielo del Sole, l'ascesa di Dante si è fatta in un certo senso diversa, più mistica e contemplativa. È infatti quando si accorge di essere approdato nel quinto cielo, quello di Marte, che si assiste a una nuova pausa di carattere eucologico; questa volta il pellegrino non ha bisogno di essere sollecitato dalla sua guida, ma prontamente – e devotamente – rende grazie a Dio, che gli ha concesso la grazia dell'ascesa:

Ben m'accors'io ch'io era più levato,
per l'affocato riso de la stella,
che mi pareva più roggio che l'usato.
Con tutto 'l core e con quella favella
ch'è una in tutti, a Dio feci olocausto,
qual conviensi a la grazia novella.
(*Par.* XIV, 85-90)

La parola che il poeta sceglie per esemplificare il suo gesto è un *hapax* in tutta la *Commedia*⁷³: il termine «olocausto» (v. 89), che vale «sacrificio fatto con il fuoco», viene associato, sin dai commenti più antichi alla totale offerta di sé⁷⁴. Dante, dunque, anche in questa occasione, si immerge completamente nel ringraziamento alla divinità, in modo analogo a quanto era avvenuto nella preghiera del cielo del Sole, dove il poeta riferisce che «tutto» il suo «amore in

72 Il riferimento in similitudine al doppio arcobaleno per l'alternarsi delle danze (*Par.* XII, 1-21) rappresenta la generazione del Figlio dal Padre e ritornerà proprio nel massimo momento trinitario della *Commedia*: *Par.* XXXIII, 118-120. Per questo si veda: S. TARUD BETTINI, *Dante e il doppio arcobaleno: una nota su poesia dantesca e scienza aristotelica*, in «L'Alighieri», 29 (2007), pp. 143-154, alla p. 148. Nello stesso contributo le danze vengono poste in associazione con il *Credo* o *Simbolo* niceno-costantinopolitano.

73 ROBERT HOLLANDER (DDP, *ad loc.*) nota come la preghiera nella sua totalità sia costellata di *hapax*: «If the ascent to Mars is not particularly noteworthy, the description of Dante's prayer of thanksgiving most certainly is. There are nine occurrences of hapax in these nine verses (olocausto, essausto, litare, accetto, fausto, luore, robbi, Eliòs, addobbi), a sure sign of heightened emotion».

74 Cfr., tra gli altri, JACOPO DELLA LANA, DDP, *ad loc.*: «Cioè che fece sacrificio al Creatore col cuore e colla volontade; olocausto si è quando si fa intero sacrificio o vittima cioè di tutta la cosa; sacrificio proprie si è quando si fa vittima pure della parte. E per mostrare l'autore esso sacrificare e fare olocausto, menziona questi due vocaboli come appare nel testo»; BENVENUTO DA IMOLA, DDP, *ad loc.*: «Con tutto il cuore. Hic autor ostendit quomodo devotissime regratiatur Deo qui fecerat sibi tantam gratiam, quod perduxerat eum ad speram Martis. Unde dicit: Io feci olocausto, idest, sacrificium: dicebatur enim olim holocaustum, idest sacrificium ardens, quando animal erat totum incensum in sacrificio. Dicitur enim ab holon quod est totum etc. Vult ergo dicere autor quod fecit totum sacrificium de tota mente sua»; CRISTOFORO LANDINO, DDP, *ad loc.*: «Olocausto era quel sacrificio el quale tucto ardevono gl'antichi in honore di Dio, chosì decto, perchè in greco "olon" significa tucto et "causton" arso. Dinota adunque per questo che s'infiammò tucto d'ardentissima carità, et questo sacrificio si convenia a questa novella gratia».

lui si mise» (X, 59). Tra l'altro, la totalità della devozione dantesca e del sacrificio di offerta e ringraziamento a Dio sono espressi anche tramite il tema del fuoco e della luminosità che continua nelle terzine successive: «essausto» (v. 91), «ardor» (v. 92), «litare» (v. 93) sono infatti parole specifiche dell'azione propria del fuoco del sacrificio. L'associazione olocausto-preghiera, che porta a interpretare l'episodio in senso liturgico e devozionale, è scritturale:

Quoniam, si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.
Sacrificium Deo spiritus contribulatus: *cor contritum et humiliatum*, Deus, non despices.⁷⁵

Gli stessi commentatori sono concordi nell'operare tale accostamento⁷⁶. Ma ciò che pare ancora più stringente in questo contesto è l'associazione sacrificio-umiltà. Dante, dunque, attraverso l'espressione di questa preghiera a Dio, umilierebbe se stesso, assumendo il giusto atteggiamento di chi, spogliatosi di ogni orgoglio mortale, è pronto ad ascendere in cielo. Del resto di umiltà si poteva parlare anche per il corrispettivo episodio nel cielo del Sole. Nicola Catelli, nella sua analisi puntuale sulle coreografie dei sapienti⁷⁷, accosta la danza in questione con l'altra danza presente in un decimo canto dell'opera dantesca: la «tresca» di David davanti all'Arca dell'alleanza effigiata nella prima cornice del Purgatorio⁷⁸. Essa sarebbe figura purgatoriale della danza dei sapienti in Paradiso, la quale diventerebbe così il segno di eterna umiltà delle anime (e poi del pellegrino) di fronte alla grandezza di Dio. Si sa che David è *alter ego* di Dante in quanto «cantor de lo Spirito Santo»⁷⁹ e per l'umiltà che deriva dal suo sottostare completamente ai voleri divini. Il *viator* ha potuto esperire l'umiltà del re profeta per mezzo dei bassorilievi del Purgatorio e nel cielo del Sole è chiamato a imitare le sue gesta: egli infatti partecipa alla coreografia eseguita dai sapienti. È san Tommaso a indurlo a seguire con lo sguardo i beati danzanti e dunque a fargli compiere un giro completo su se stesso⁸⁰. L'«olocausto» e la preghiera del pellegrino, nel cielo del Sole e in quello di

75 Cfr. Ps 50, 18-19. Il corsivo è mio.

76 Cfr., tra gli altri, CRISTOFORO LANDINO, DDP, *ad loc.*: «Con tucto 'l cuore: dimostra qui che per non propria forza d'ingegno potea salire a questa contemplatione, ma per gratia di Dio la qual s'acquista con oratione facta in favella comune a tucti, cioè facta con la mente. Et questa oratione è el sacrificio chiamato olocausto»; P. POMPEO VENTURI, DDP, *ad loc.*: «Sacrificio, nel quale tutta la vittima si ardeva in offerta a Dio: qui vuol dire m'attuai in ardentissima divozione»; LUIGI BENNASSUTI, DDP, *ad loc.*: «Olocausto. Sacrificio, in cui tutta la vittima si distrugge in onore di Dio. La preghiera secondo le sante Scritture è un sacrificio del cuore. [...] Qui la preghiera è di ringraziamento. Ogni volta che Dante è elevato ad un pianeta ringrazia sempre Iddio».

77 Cfr. N. CATELLI, *Coreografie paradisiache*, cit., pp. 129-134.

78 Cfr. *Purg.* X, 55-57; 64-69: «Li precedeva al benedetto vaso, / trescando alzato, l'umile salmista, / e più e men che re era in quel caso» (vv. 64-66). Cfr. 2 Rg 6, 12-23.

79 Cfr. *Par.* XX, 38. Sulla figura di David nella *Commedia* si vedano (anche per ulteriori spunti bibliografici): V. TRUJEN, s.v. *David*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. II, p. 322; G. LEDDA, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella Commedia di Dante*, in *Les figures de David à la Renaissance*, a cura di E. BOILLET, S. CAVICCHIOLI, P.-A. MELLET, Genève, Droz, 2015, pp. 225-247.

80 Cfr. N. CATELLI, *Coreografie paradisiache*, cit., pp. 134-135. Cfr. *Par.* X, 100-102: «Se si di tutti li altri

Marte, possono essere dunque intesi come una espressione liturgica di questa umiltà, che è necessario non solo interiorizzare, ma anche esprimere, man mano che ci si avvicina alla diretta contemplazione di Dio. E l'offerta di Dante viene di buon grado accettata dalla divinità, la quale lo dimostra privilegiandolo dell'apparizione di nuovi splendori, luminosi e infuocati dentro due raggi di luce, tanto da farlo prorompere in una nuova espressione di gratitudine verso colui che ha reso ciò possibile; in questa occasione, dunque, il pellegrino accosta alla gestualità la parola:

E non er'anco del mio petto essausto
 l'ardor del sacrificio, ch'io conobbi
 esso litare stato accetto e fausto;
 ché con tanto luore e tanto robbi
 m'apparvero splendor dentro a due raggi,
 ch'io dissi: «O Eliòs che sì li addobbi!».
 (*Par.* XIV, 91-96)

Se si considera che anche nel quarto cielo Dio era stato designato da Beatrice con la perifrasi «Sol de li angeli» (X, 53), l'apostrofe di ringraziamento di Dante «O Eliòs» (v. 96), scelta dopo la visione delle nuove anime, accomuna ancora una volta i due episodi di preghiera mediante l'accostamento Dio-Sole⁸¹. «Eliòs» è infatti il nome greco, *hélios*, del Sole, che le antiche etimologie credevano derivato dal nome ebraico di Dio *El*. Sempre nelle etimologie, infatti, il termine viene elencato insieme agli altri nomi possibili della divinità:

Quintum Elion, quod interpretatur in Latinum excelsus, quia supra caelos est, sicut scriptum est de eo: «Excelsus Dominus; super caelos gloria eius». Excelsus autem dictus pro valde celsus. Ex enim pro valde ponitur, sicut eximius, quasi valde eminens⁸².

Infine, ad accomunare i due episodi in cui il pellegrino si dedica a una celebrazione liturgica e

esser vuo' certo, / di retro al mio parlar ten vien col viso / girando su per lo beato serto»; 121-123: «Or se tu con l'occhio de la mente trani / di luce in luce dietro a le mie lode, / già nel'ottava con sette rimani»; 133: «Questi onde a me ritorna il tuo riguardo».

81 Il parallelo, tra l'altro, è presente anche altrove nella terza cantica, anche se non inserito in una preghiera: *Par.* IX, 7-9: «E già la vita di quel lume santo / rivolta s'era al *Sol che la riempie* / come a quel ben ch'a ogni cosa è tanto»; XVII, 103-105: «resurger parver quindi più di mille / luci e salir, qual assai e qual poco, sì come *'l sol che l'accende* sortille»; i corsivi sono miei.

82 Cfr. ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiarum sive originum libri*, VII, i, 9 (ed. cit.). Si vedano anche i commenti, dai più antichi ai moderni: PIETRO ALIGHIERI, DDP, *ad loc.*: «postquam venerunt ibi martiales spiritus rubescentes, scilicet beatificati impressione Martis ab ipso Elion, idest Deo; nam Elion unum est de nominibus Dei»; BENVENUTO DA IMOLA, DDP, *ad loc.*: «o Eliòs, idest, o sol justitiae Deus! helyon enim est nomen Dei et interpretatur excelsus»; CARLO GRABHER, DDP, *ad loc.*: «*Eliòs*. Dante qui forse vede un riflesso dell'ebraico *El*, Dio (*Par.*, XXVI, 136; *D. V. E.*, I, iv, 4) nel greco *Hélios*, il Sole – e Dio è detto Sole in *Par.*, IX, 8; XVIII, 105; ecc. –, secondo l'affinità tra *Eli* (Matt., XXVII, 46; Marco, XV, 34; *Purg.*, XXIII, 74) e *Hélios*, notata nel Medioevo; per es. nelle *Magnae Derivationes* di Uguccone da Pisa che Dante ben conosceva».

orazionale di Dio vi è la costante presenza, nei canti, di elementi trinitari, che preparano il terreno all'esaltazione del divino e del mistero che via via viene svelato al *viator*. Il cielo del Sole è particolarmente ricco di riferimenti alla Trinità – lo si è visto nell'*incipit* del X canto e nelle danze circolari dei sapienti – e, anche poco prima di abbandonarlo, Dante è particolarmente colpito da un canto di lode alle tre persone divine:

Quell'uno e due e tre che sempre vive
e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno,
non circunscritto, e tutto circunscribe,
tre volte era cantato da ciascuno
di quelli spirti con tal melodia,
ch'ad ogni merto saria giusto muno.
(*Par. XIV*, 28-33)

I sapienti lo intonano poco prima che l'anima di Salomone riferisca a Dante il mistero della resurrezione dei corpi e poco prima che il pellegrino prenda congedo dal cielo per immergersi in quello successivo, il cielo di Marte. L'inno trinitario si trova infatti nel XIV canto, di transizione tra i due luoghi celesti. Il canto di lode alla Trinità può dunque essere inteso come un passaggio di testimone in chiave trinitaria, tanto che le tre persone divine vengono nominate almeno una volta ciascuna nei versi successivi. Il centro di questa ennesima presenza trinitaria è proprio la preghiera del *viator*. Poco prima di traslare nel quinto cielo, infatti, il poeta inserisce in una concitata esclamazione un paragone tra lo sfavillio delle anime e il brillare dello Spirito Santo: «Oh vero sfavillar del Santo Spiro!» (v. 76). Successivamente, si è visto, il pellegrino ringrazia Dio, invocandolo con il nome «Eliòs» (v. 96) e, infine, fa la sua comparsa la croce luminosa composta delle anime del nuovo cielo, in cui campeggia l'immagine del Redentore: «ché quella croce lampeggiava Cristo» (v. 104). Il nesso tra l'insistenza trinitaria del poeta e le preghiere a Dio del pellegrino si fa dunque sempre più stringente.

Anche l'ultima delle occorrenze di un'apostrofe di Dante a Dio è inserita in un contesto particolare, che in comune con i precedenti ha sia il fatto di poter essere qualificato come “luogo di passaggio”, sia la presenza di elementi trinitari. Il pellegrino, infatti, è a un punto cruciale del suo viaggio ultraterreno: approdato nel cielo delle stelle fisse, è chiamato a sostenere un esame sulle tre virtù teologali, Fede, Speranza e Carità, di fronte ai santi Pietro, Paolo e Giovanni⁸³. Prima di mettere alla prova se stesso, apostrofato da san Pietro affinché manifesti la propria conoscenza sulla Fede, Dante rivolge a Dio un'ultima preghiera: si tratta

83 Sui cosiddetti “canti dell'esame” si veda *infra* il § 3.3 (*Rito, lode e autobiografia nei canti dell'esame*) e relativa bibliografia.

di una richiesta di aiuto nell'esprimere i propri pensieri in modo adeguato di fronte al primo campione e combattente per la Chiesa. Ancora una volta, l'invocazione⁸⁴ alla divinità concorre a sottolineare la solennità del momento.

«La Grazia che mi dà ch'io mi confessi»,
comincia'io, «da l'alto primipilo,
faccia li miei concetti bene espressi».
(Par. XXIV, 49-62)

Si tratta di una sola terzina, in cui vengono condensate le tre parti (vocativo, dossologia e *supplicatio*) tipiche della preghiera. Come già osservato per le orazioni ai beati, vocativo ed eulogia quasi si fondono; ciò che deve avere rilievo in questa invocazione è infatti la richiesta a Dio di poter esprimere e confessare la propria fede in modo chiaro ed efficace. La preghiera assume poi un'importanza ancora maggiore se si considera che si tratta delle prime parole che il pellegrino pronuncia durante l'esame. L'appello, in questo caso, è alla «Grazia» (v. 49) divina e l'uso del verbo «confessi» (v. 49) connota liturgicamente l'episodio. Inoltre, ancora una volta, sottolinea l'importanza dei beati quali intermediari nel rapporto di Dante con Dio.

Rimane da verificare, anche in questa occasione, se la preghiera del *viator*, come nel caso delle altre uniche due della cantica, sia inserita in un contesto di esaltazione della Trinità. In effetti, verso la fine del canto, quando Dante si sente chiamato a professare il proprio credo personale⁸⁵, attua una vera e propria celebrazione di Dio nelle sue tre persone:

«e credo in tre persone etterne e queste
credo una essenza sì una e sì trina
che sofferà congiunto 'sono' ed 'este'».
(Par. XXIV, 139-141)

Il pellegrino si appresta a concludere il primo gradino del suo santo esame con sicura fermezza. La forza con cui Dante riferisce l'oggetto del suo saldo credere risuona con incrollabili accenti nel cielo stellato, e con le stesse parole del *Credo* liturgico⁸⁶. La

84 Cfr. ROBERT HOLLANDER, DDP, *ad loc.*: «While this tercet would qualify, formally, as a true invocation, it is uttered by the protagonist rather than by the poet, and thus falls outside the set of nine authorial invocations». Cfr. anche R. HOLLANDER, *The Invocations of the Commedia*, cit.; G. LEDDA, «Dire grandissime cose»: protasi, invocazioni, indicibilità, in ID., *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, cit., pp. 13-55.

85 Circolavano voci, all'epoca di Dante, circa la volontà del poeta di professare la propria ortodossia per sfuggire alle accuse di eresia e alle persecuzioni di alcuni francescani. Dante avrebbe dato dunque voce al suo credo per dar prova di retta religiosità. Cfr. M. AURIGEMMA, s.v. *Credo*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. II, p. 256.

86 Per un'analisi, anche dal punto di vista retorico, del passo si veda: P. DE MARCHI, *Canto XXIV*, in *Lectura Dantis Turicensis – Paradiso*, cit., pp. 373-389.

dichiarazione di fede del *viator*, fondata essenzialmente sulla Trinità, si ispira principalmente al *Simbolo apostolico*, che alla triplice persona divina dedica ben 26 articoli dei 40 di cui si compone⁸⁷. Anche in questo caso, dunque, la preghiera del pellegrino a Dio è in qualche modo associata alla celebrazione della Trinità. La prima drammatizzazione liturgica della preghiera, nel cielo del Sole, celebrava tuttavia il mistero delle tre persone divine come una realtà che si accingeva in quel momento a essere disvelata al pellegrino. Ora, invece, il mistero trinitario è interiorizzato al punto che Dante può professare liberamente di crederci. Il pellegrino è dunque pronto alla visione diretta di questo mistero in Dio. Il ciclo di preghiere a Lui rivolte si chiude, circolarmente, con l'abbraccio di san Pietro, che suggella la prima prova dell'esame nel segno della danza, che prima aveva dato inizio alla contemplazione:

Come 'l signor ch'ascolta quel che i piace,
da indi abbraccia il servo, gratulando
per la novella, tosto ch'el si tace;
così benedicendomi cantando,
tre volte cinse me, sì com'io tacqui,
l'appostolico lume al cui comando
io avea detto: sì nel dir li piacqui!
(*Par.* XXIV, 148-154)⁸⁸

2.3 «Sorrisi e riguardommi»: pregare Beatrice

La primissima preghiera che Dante-personaggio rivolge a un'anima in Paradiso non è tuttavia una preghiera né rivolta ai beati in senso generico, né rivolta a Dio. Si tratta infatti di alcune parole indirizzate alla sua guida, non appena si rende conto di essere approdato nel primo dei cieli, quello della Luna. Beatrice lo aveva sollecitato a rendere grazie a Dio per aver loro permesso l'ascesa⁸⁹, e ora il pellegrino inserisce il suo ringraziamento in un'invocazione alla donna che lo accompagna. Essa presenta una costruzione sintattica che sarà più volte impiegata dal *viator* nel corso dell'*iter* paradisiaco⁹⁰ e parole fortemente connotate in senso liturgico:

Io rispuosi: «*Madonna*, sì *devoto*
com'esser posso più, ringrazio lui

87 Cfr. G. ZANNONI, s.v. *Simboli della fede*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. IX, coll. 603-607; voce *Simboli*, in *Dizionario Ecclesiastico*, a cura di MONS. A. MERCATI, MONS. A. PELZER, 3 voll., Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1953-1958, pp. 857-860.

88 Il corsivo è mio.

89 Cfr. *Par.* II, 29-30: «“Drizza la mente in Dio grata”, mi disse, / “che n'ha congiunti con la prima stella”».

90 Cfr. *Par.* XXI, 60; XXVI, 94.

lo qual dal mortal mondo m'ha remoto.

*Ma ditemi: che son li segni bui
di questo corpo, che là giuso in terra
fan di Cain favoleggiare altrui?»
(Par. II, 46-51)⁹¹*

Il dubbio espresso alla guida – contenuto nella *supplicatio* introdotta dall'imperativo⁹² del verbo 'dire' – è preceduto da questa breve allocuzione "sacra" per mezzo della quale Dante umilmente le obbedisce: il vocativo «madonna» (v. 46), rivolto a Beatrice, apre il ringraziamento a Dio e la dichiarazione di devozione del pellegrino, propria del suo rivolgersi alle anime beate, non meno che a Dio stesso. La solennità del momento è peraltro sottolineata da una prima dichiarazione di fede di Dante in Paradiso, in cui il poeta esprime la totale fiducia di poter giungere un giorno là dove tutto gli sarà svelato: «Lì si vedrà ciò che tenem per fede, / non dimostrato, ma fia per sé noto / a guisa del ver primo che l'uom crede»⁹³.

Si è fin qui tralasciato di parlare delle preghiere rivolte direttamente a Beatrice: tuttavia esse hanno un ruolo privilegiato nella costruzione della terza cantica, in quanto producono una simmetria equiparabile a quella impiegata dall'autore per le invocazioni mariane. Il *Paradiso*, è noto, si chiude con l'orazione del santo di Chiaravalle alla Vergine, e nel segno di Maria si era aperto, con la recita di Piccarda delle prime parole dell'*Ave*⁹⁴. Dante, analogamente, rivolge un'invocazione alla guida non appena approdato nel primo cielo, e una preghiera di ringraziamento finale, quando Beatrice lo abbandona per riunirsi ai beati della candida rosa e lasciare il posto a Bernardo. In entrambe le occorrenze liturgiche il legame con la Vergine è avvalorato da numerosi echi lessicali, che i commenti hanno più volte evidenziato⁹⁵. Ancora nel cielo della Luna, per dare soddisfazione ai propri dubbi, così si rivolge il pellegrino alla guida:

«O amanza del primo amante, o diva»,
diss'io appresso, «il cui parlar m'inonda
e scalda sì, che più e più m'avviva,
non è l'affezion mia tanto profonda,
che basti a render voi grazia per grazia;

91 Il corsivo è mio.

92 Sull'uso dell'imperativo sacro (o, in alternativa, dell'ottativo) nelle preghiere cristiane si veda: R. LIVER, *Die Nachwirkung der antiken Sakralsprache im christlichen Gebet des lateinischen und italienischen Mittelalters. Untersuchungen zu den syntaktischen und stilistischen Formen dichterisch gestalteter Gebete von den Anfängen der lateinischen Literatur bis zu Dante*, Bern, Francke, 1979.

93 Cfr. *Par.* II, 43-45. Le parole «fede : crede» sono in rima come in altri luoghi dell'opera in cui si parla della virtù teologale: cfr. ad esempio *Par.* XXIV, 38-40.

94 Cfr. *Par.* III, 121-123: «Così parlo mi, e poi cominciò 'Ave, / Maria' cantando, e cantando vanio / come per acqua cupa cosa grave».

95 Cfr. CARLO STEINER, MANFREDI PORENA, SIRO A. CHIMENZ, ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, ROBERT HOLLANDER, in DDP, *ad loc.*

ma quei che vede e puote a ciò risponda»⁹⁶.
(*Par.* IV, 118-123)

Il doppio vocativo iniziale inquadra Beatrice all'interno della beatitudine della corte celeste: è infatti apostrofata per il suo essere «diva» (v. 118), donna divina amata da Dio «primo amante» (v. 118). Nel decimo canto del *Purgatorio* il poeta aveva inserito, tra gli esempi di umiltà, il ricordo della *salutatio* gioiosa dell'angelo a Maria. In quell'episodio anche la Vergine viene indicata con una perifrasi allusiva all'amore di Dio verso le proprie creature. Maria è «quella / ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave»⁹⁷: Dante ricorda il grande merito della Vergine di aver consentito l'ingresso dell'amore divino sulla terra, disceso nella persona del Figlio per conformare nuovamente a sua immagine l'umana natura, di cui ora, in Paradiso, si celebra la salvezza. Inoltre, nella preghiera a Beatrice, Dante dichiara che le parole della donna lo «inondano», inaugurando la metafora acquatica che assimilerà, nell'ultimo canto, la Vergine ad una «fontana vivace»⁹⁸ di speranza.

Anche il congedo del pellegrino dalla guida è scandito da termini chiave che permettono, seppure in via allusiva, di affiancare Beatrice a Maria. Sono quattro terzine, il cui *verbum dicendi*, posposto, è estremamente significativo. Il «così orai»⁹⁹ che chiosa la battuta del personaggio qualifica il testo come una preghiera. L'invocazione, difatti, è costruita secondo la tripartizione tipica degli inni sacri:

«O donna in cui la mia speranza vige,
e che soffristi per la mia salute
in inferno lasciar le tue vestige,
di tante cose quant' i' ho vedute,
dal tuo podere e da la tua bontate
riconosco la grazia e la virtute.
Tu m'hai da servo tratto a libertate
per tutte quelle vie, per tutt' i modi

96 Una aretologia “per superamento” simile a quella dei vv. 121-123 Dante personaggio userà anche rivolgendosi a Cacciaguada: cfr. *Par.* XV, 76-78.

97 Cfr. *Purg.* X, 41-42. Sul ruolo di Maria nel *Purgatorio* dantesco e nell'intero poema si veda: M. APOLLONIO, s.v. *Maria Vergine*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. III, pp. 835-839; R. STEFANINI, *Le tre mariofanie del Paradiso: XXXIII, 88-129; XXXI, 115-142; XXXII, 85-114*, in «*Italica*», 68 (1991), pp. 297-309; P. BOITANI, «*Sua disianza vuol volar sanz'ali*»: *Maria e l'amore nella poesia del Trecento*, in ID., *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1992; M. SEMOLA, *Maria e gli altri 'exempla' biblici nei canti X- XXVI del Purgatorio dantesco*, in *Memoria biblica e letteratura italiana*, a cura di V. PLACELLA, Napoli, L'Orientale, 1998, pp. 9-32; A.M. CHIAVACCI LEONARDI, «*In te misericordia, in te pietate*». *Maria nella Divina Commedia*, in *Gli studi di mariologia medievale. Bilancio storiografico*, a cura di C.M. PIASTRA, Tavarnuzze (FI), SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 321-334; R. NICODEMO, *La Vergine Maria nella Divina Commedia. Aspetti del pensiero teologico di Dante Alighieri*, Firenze, Atheneum, 2001; A. D'ELIA, *La trama mariologica della Commedia e l'estasi del pellegrino*, in «*Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*», VI (2009), pp. 65-93.

98 Cfr. *Par.* XXXIII, 12.

99 Cfr. *Par.* XXXI, 91.

che di ciò fare avei la potestate.

La tua magnificenza in me custodi
sì che l'anima mia, che fatt'hai sana,
piacente a te dal corpo si disnodi».

(Par. XXXI, 79-90)

Le affinità verbali tra questa e la preghiera di san Bernardo alla Vergine sono state segnalate dalla maggior parte dei critici¹⁰⁰. Il binomio «grazia» e «virtute» tornerà identico nell'orazione mariana proprio in riferimento alla preghiera di Dante («Or questi [...] / supplica a te, per grazia, di virtute, / tanto, che possa con li occhi levarsi»¹⁰¹); la «bontate» e la «magnificenza» sono altresì qualità che pertengono sia a Beatrice, sia alla Vergine («In te magnificenza, in te s'aduna / quantunque in creatura è di bontate»¹⁰²). Inoltre, nelle due invocazioni, si ripetono identiche – benché con ordine diverso – le stesse parole rima: «vedute : virtute : salute».

Ma al di là degli specifici richiami lessicali, c'è di più: Beatrice è ringraziata nella preghiera per il ruolo primario attribuitole nella salvezza di Dante: «O donna [...] / che soffristi [...] / in inferno lasciar le tue vestige» (vv. 79-81); «tu m'hai di servo tratto a libertate» (v. 85). Il «tu» in posizione enfatica sottolinea attraverso l'etopea un momento cruciale del rapporto Dante-Beatrice: è infatti la prima volta che il pellegrino non si è servito del consueto «voi» per rivolgersi alla guida¹⁰³. Questo scambio tra la seconda persona plurale e singolare segna il luogo in cui Beatrice abbandona definitivamente il suo legame alla terra e si tramuta in divinità al pari della Vergine. Nell'ultimo saluto che il pellegrino rivolge alla sua guida, egli richiama evidentemente il suo ruolo salvifico¹⁰⁴ all'interno del viaggio. Il racconto di Virgilio nel secondo canto dell'Inferno sul ruolo delle «tre donne benedette»¹⁰⁵ è chiaramente alluso e aggiunge corrispondenze interessanti. Per cominciare, per ciascuna delle tre l'azione salvifica si manifesta in almeno un'occasione mediante l'utilizzo dello sguardo. Come è ben noto, tutto il cammino ascensionale percorso sotto la guida di Beatrice è costellato di riferimenti agli occhi della donna e al loro potere di innalzare il pellegrino verso

100 Cfr. J. SCOTT, *Canto XXXI*, in *Lectura Dantis Turicensis – Paradiso*, cit., pp. 473-489; S. CARAPEZZA, *La preghiera a Beatrice tra modelli letterari e liturgici*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia*, cit., pp. 109-124; C. LE LAY, *Béatrice à la lumière de Marie*, in *Marie dans la Comédie de Dante. Fonctions d'un «personnage» féminin*, Roma, Aracne, 2016, pp. 389-420, alle pp. 408-420. Sul rapporto tra le due donne cfr. anche: R. JACOFF, W.A. STEPHANY, *Tre Donne Benedette*, in EID., *Lectura Dantis Americana*, Inferno II, Philadelphia, University of Philadelphia, 1989, II, pp. 20-56; C. DI FONZO, «La dolce donna dietro a lor mi pinse / con un sol cenno su per quella scala» (Par. XXII, 100-101), in «Studi Danteschi», 63 (1991), pp. 141-175; G. GORNI, *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di L.C. ROSSI, Milano, Mondadori, 1999, pp. v-xl (*Introduzione*).

101 Cfr. Par. XXXIII, 22-26.

102 Cfr. Par. XXXIII, 20-21.

103 Cfr. MANFREDI PORENA, SIRO A. CHIMENZ, in DDP, *ad locum*.

104 In proposito si veda A. VALLONE, s.v. *Beatrice*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. I, pp. 542-551.

105 Cfr. *Inf.* II, 124.

il cielo¹⁰⁶. Quando Lucia scende a trasportare Dante nei pressi della porta del Purgatorio, prima di andarsene indica a Virgilio la strada da percorrere proprio attraverso lo sguardo. Dichiara infatti Virgilio: «Qui ti posò, ma pria mi dimostraro / li occhi suoi belli quella intrata aperta»¹⁰⁷. Infine, Maria manifesta di gradire la preghiera rivolta da san Bernardo tenendo lo sguardo fisso sull'oratore, e la sua azione finale di intercessione si compie proprio rivolgendosi i suoi occhi verso l'abbagliante luce divina, in una muta richiesta che non potrà non venire esaudita:

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

Il forte rilievo conferito agli occhi della donna era già presente nell'episodio della discesa di Beatrice al Limbo. Virgilio lo sottolinea come uno dei tratti più intensi della figura di Beatrice: nel momento in cui ella gli appare dinanzi, Virgilio nota «Lucevan li occhi suoi più che la stella»¹⁰⁸, e dopo l'orazione alla beata, a suggello del suo discorso, ricorda che «li occhi lucenti lacrimando volse, / per che mi fece del venir più presto»¹⁰⁹.

È probabile che il poeta non abbia disseminato casualmente queste affinità nel modo di rappresentare le donne del trio salvifico. Esse fanno pensare che il poeta abbia concepito l'azione di intercessione delle «tre donne benedette» nei suoi confronti come sostanzialmente unitaria. In altre parole, queste figure femminili sono accomunate in tutto il poema dalla preoccupazione per la sorte di Dante e vegliano sul suo cammino spirituale. Pur mantenendo ciascuna le proprie prerogative specifiche e la propria distinta personalità, alcuni elementi caratterizzanti la loro raffigurazione subiscono un processo di assimilazione. Tutte e tre queste donne sono altrettante declinazioni del mito della donna come *iter ad Deum*, mediatrice della salvezza, spinta all'elevazione morale e intellettuale dell'uomo. Il loro compito è trasmettere a chi è in difficoltà la luce della grazia, e modalità privilegiata di questa comunicazione sembra essere il gioco degli sguardi. Per tale ragione, anche l'ultima preghiera di Dante rivolta a Beatrice, come avverrà, si è visto, per la preghiera a Maria, si chiude nel segno di un rapporto

106 Basti citare a questo proposito la prima occorrenza di questo motivo nel *Paradiso*: «Beatrice tutta ne l'eternite rote / fissa con li occhi stava; e io in lei / le luci fissi, di là sù rimote. // Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fè Glauco nel gustar de l'erba / che 'fè consorto in mar de li altri dèi», *Par.* I, 64-69.

107 Cfr. *Purg.* IX, 61-62.

108 Cfr. *Inf.* II, 55.

109 Cfr. *Inf.* II, 116-117.

visuale:

Così orai: e quella, sì lontana
come pareva, sorrise e riguardommi;
poi si tornò a l'eterna fontana.
(*Par. XXXI*, 91-93)

CAPITOLO TERZO

DAL CANTO ALLA LUCE: QUADRI LITURGICI NELLE PREGHIERE DEI BEATI

Una delle caratteristiche più comuni nella rappresentazione del Paradiso nelle visioni dell'aldilà antecedenti alla *Commedia* è la presenza di canti, a volte genericamente allusi, a volte meglio definiti. I beati del cospicuo *corpus* visionario medievale¹ abitano realtà celesti differenti per struttura, ambientazione e gruppi di anime presenti; tuttavia non mancano mai riferimenti alla musica e alle voci unite in cori, per celebrare la lode di Dio. Essi, per talune opere, hanno addirittura un ruolo portante nella descrizione del regno dei cieli: nel *De scriptura aurea* di Bonvesin da la Riva, per esempio, ogni gioia del Paradiso – per un totale di dodici – viene propriamente cantata, con immensa esternazione di giubilo, dalle anime che abitano l'aldilà. Non sempre è possibile intuire cosa effettivamente i beati stiano intonando, tuttavia è esplicita la sensazione che deriva dall'ascolto di quei canti: essi sono nella maggior parte dei casi accompagnati dalla descrizione dell'effetto che provocano in chi li ode. La dolcezza che ne deriva è spesso pervasiva, tale da non poter essere paragonata a nulla di terreno e dunque ammantata di un carattere ineffabile. Le parole udite sono talvolta prese dalla Scrittura o fanno parte di particolari riti liturgici, ma al di là della genericità o meno del testo di ciò che viene udito, la caratterizzazione universale è il canto.

In questo Dante si pone in linea con tutta la tradizione che lo precede. Lui stesso, nel corso dell'opera, laddove deve alludere velocemente al Paradiso, lo fa riferendosi al canto dei beati². Questo avviene già nella prima cantica del poema. Quando Virgilio, tra i dannati per violenza contro il prossimo, spiega al centauro Chirone in che modo sia stato sollecitato ad aiutare Dante, un vivo, nel suo cammino nell'aldilà, parlando della discesa agli inferi di Beatrice descrive la donna nell'atto di abbandonare momentaneamente la sede celeste e

1 Ci si riferisce qui a quanto analizzato *supra* nel capitolo 1 (*Il Paradiso nelle visioni dell'aldilà predantesche: canti, preghiere, gesti*), cui si rimanda per ulteriori riferimenti nel merito.

2 La musica è peraltro una caratteristica del Paradiso dantesco anche per quanto concerne il suono stesso del terzo regno, creato dall'armonia prodotta dalle sfere celesti in movimento. Su questo aspetto si concentra infatti la prima descrizione di una sensazione uditiva nella terza cantica. Cfr. *Par.* I, 76-78; 82-84: «Quando la rota che tu sempiterni / desiderato, a sé mi fece atteso / con l'armonia che temperi e discerni [...] // La novità del suono e 'l grande lume / di lor cagione m'accesero un disio / mai non sentito di cotanto acume». Sull'armonia delle sfere nel Medioevo, cfr. J.-M. FRITZ, *Paysages sonores du Moyen Age*, Paris, Champion, 2000, pp. 137-156. Per quanto riguarda la *Commedia* di Dante si vedano: B. NARDI, *La novità del suono e 'l grande lume*, in *Id.*, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 73-80; G. STABILE, *Musica e cosmologia: l'armonia delle sfere*, in *La musica nel pensiero medievale*, a cura di L. MAURO, Ravenna, Longo, 2001, pp. 11-29; A. PUCA, *Astronomia e "musica mundana" nella Commedia di Dante*, in *La musica nel pensiero medievale*, cit., pp. 217-243.

l'attività che li occupa gli spiriti eletti, vale a dire il canto:

«Tal si parti da cantare alleluia
che mi commise quest'ufficio novo».
(*Inf.* XII, 88-89)

Beatrice, dunque, in quanto anima del Paradiso, è dedita alla lode del suo Creatore, e solo per l'occasionalità fornita dalla necessità di prestare aiuto al pellegrino perso nella selva lascia il canto e si occupa d'altro. Questo è di norma quanto accade anche durante il viaggio di Dante nel terzo regno: lo sfondo "musicale" entro cui si compie il viaggio è costantemente alluso e il canto viene solo temporaneamente interrotto quando i beati devono parlare con il *viator*. Il dialogo, tra l'altro, non impedisce al poeta di intervallare i discorsi con riferimenti a quanto gli altri beati che assistono alla scena stanno compiendo: essendo il Paradiso una cantica "corale", accade spesso che mentre un'anima sta parlando con il pellegrino, le altre siano comunque ancora intente nella lode a Dio, creando in questo modo un *continuum* sonoro, che solo in casi particolari viene interrotto³. Un altro passo in cui Paradiso e canto vengono posti sullo stesso piano, come fossero realtà inscindibili o comunque interdipendenti, si trova proprio nella terza cantica. San Tommaso sta tracciando le lodi di san Francesco, nel cielo dei sapienti, cui farà seguito, per contrasto, il rimprovero ai frati domenicani degeneri che hanno macchiato il nome dei loro predecessori. Senza entrare nel merito del canto, ciò che qui è interessante notare è una parentesi riflessiva che il santo inserisce nel suo panegirico: di fronte all'evidente corruzione degli ordini mendicanti, la «mirabil vita» di san Francesco sarebbe «meglio» cantata come inno di pura gloria a Dio, e non come ammonimento ai frati che deviano dal giusto cammino⁴:

«Poi che la gente poverella crebbe
dietro a costui la cui mirabil vita
meglio in gloria del ciel si canterebbe...»
(*Par.* XI, 94-96)

Il verbo scelto da Dante, «canterebbe» (v. 96), concorre dunque a descrivere, anche nel regno

3 Si fa riferimento al silenzio apparente del cielo di Saturno e al momento estatico della visione di Dio, di cui si dirà in seguito.

4 Interpreta in questo modo il passo ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.*: «Molto si è discusso sul senso di queste parole, cioè sul valore di quel *meglio*, inteso in genere in due modi: meglio di quel che fanno in terra i frati degeneri, o meglio di quel che posso fare qui io. Noi crediamo che il valore di questa espressione s'intenda chiaramente se si guarda per quale scopo è qui narrata la *mirabil vita* di Francesco, e cioè in rimprovero degli ordini corrotti (per spiegare infatti il *se non si vaneggia* di X 96). Meglio sarebbe cantata una tale vita, dice Tommaso, come un inno a pura gloria di Dio, che non come severo ammonimento, per contrasto, ai frati che deviano dal cammino da lui segnato, come io qui sono stato costretto a fare».

in cui di fatto il pellegrino esperisce le realtà celesti, una delle caratteristiche fondamentali del Paradiso.

I canti (e con essi le danze⁵) si susseguono in modo piuttosto omogeneo nel corso di tutta l'ascesa attraverso i nove cieli: nel cielo della Luna, dopo l'incontro con Piccarda Donati, risuona l'*Ave Maria* (*Par.* III, 121-122); in Mercurio e Venere l'*Osanna* (*Par.* VII, 1 e VIII, 29). Nel cielo del Sole Dante assiste a un rito vero e proprio: i beati cantano sei volte, scandendo così la narrazione e il dialogo con il pellegrino (*Par.* X, 66; 76; 46; XII, 6; 23; XIV, 24), e rivelando solo alla fine (*Par.* XIII, 25-27) il contenuto dottrinale del canto, il mistero della Trinità e dell'Incarnazione. Nel cielo di Marte l'inno non è totalmente comprensibile dal personaggio, il quale intende solo le parole «Resurgi» e «Vinci» (*Par.* XIV, 125), e nel cielo di Giove la lode a Dio non è ugualmente intesa nella sua completezza (*Par.* XVIII, 99). Solo nel cielo di Saturno regna un completo silenzio: tuttavia la stessa, apparente, assenza di canti è motivo di argomentazioni a riguardo (*Par.* XX, 58-63), a sottolineare la straordinarietà dell'evento. Gli ultimi tre cieli sono poi di nuovo contrassegnati dalla musica celestiale. Nel cielo delle Stelle Fisse l'arcangelo Gabriele canta le lodi della Vergine (*Par.* XXIII, 103-108) e a lui rispondono gli altri beati intonando l'antifona *Regina Coeli* (*Par.* XXIII, 128). Il momento dell'esame sulle tre virtù teologali è costellato di numerosi interventi corali delle anime della corte celeste: *Dio laudamo* (*Par.* XXIV, 113), *Sperino in te* (*Par.* XXV, 73), *Sperent in te* (*Par.* XXV, 98), *Santo, santo, santo* (*Par.* XXVI, 69), *Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo, gloria* (*Par.* XXVII, 1-2). Nel Primo Mobile il pellegrino assiste a una nuova manifestazione di giubilo nel canto dell'*Osanna* delle schiere angeliche (*Par.* XXVIII, 94), e infine nell'Empireo il cerchio canoro si chiude così com'era iniziato, con un altro inno a Maria (*Par.* XXXII, 95).

Alcuni di questi canti sono motivati esclusivamente dalla presenza di Dante e dunque occasionali e non propri della realtà celeste in senso stretto: si tratta tuttavia di presenze isolate, che servono, spesso, a conferire più solennità a un particolare momento del viaggio. Così, per esempio, dichiarano, proprio in riferimento al passaggio del pellegrino, gli spiriti del cielo di Mercurio:

sì vid'io ben più di mille splendori
trarsi ver' noi, e in ciascun s'udia:
«Ecco chi crescerà li nostri amori»
(*Par.* V, 103-105)

5 Cfr. *infra* il capitolo 5 (*Actio liturgica*) di questo lavoro.

I beati sono gioiosi di poter soddisfare proprio i desideri del *viator*, come esprime la preghiera che a lui rivolgono nei versi successivi:

«O bene nato a cui veder li troni
del trionfo eternal concede grazia
prima che la milizia s'abbandoni,
del lume che per tutto il ciel si spazia
noi semo accesi; e però, se disii
di noi chiarirti, a tuo piacer ti sazia».
(*Par.* V, 115-120)

Analogamente avviene nei canti dell'esame: gli inni che il pellegrino sente intonare dalla corte celeste durante ciascuna tappa della sua interrogazione sono un solenne corollario che ribadisce il superamento della stessa, e dunque manifestazioni occasionali di gioia⁶. Come del resto testimoniano le preghiere che si scambiano la stessa Beatrice, i beati e gli apostoli coinvolti nell'esame, proprio in relazione alla prova che Dante deve sostenere:

«O sodalizio eletto a la gran cena
del benedetto Agnello, il qual vi ciba
sì, che la vostra voglia è sempre piena,
se per grazia di Dio questi preliba
di quel che cade de la vostra mensa,
prima che morte tempo li prescriba,
ponete mente a l'affezione immensa
e roratelo alquanto: voi bevete
sempre del fonte onde vien quel ch'ei pensa».
(*Par.* XXIV, 1-9)

«O santa suora mia che sì ne prieghe
divota, per lo tuo ardente affetto
da quella bella spera ne disleghe»
(*Par.* XXIV, 28-30)

«Inclita vita per cui la larghezza
de la nostra basilica si scrisse,
fa risonar la spene in questa altezza:
tu sai, che tante fiate la figuri,
quante Iesù ai tre fê più carezza».
(*Par.* XXV, 28-33)

All'inizio dell'interrogazione è la donna a invocare le anime della corte celeste, affinché diano sollievo al desiderio di conoscenza del pellegrino (si noti la struttura "liturgica" della preghiera: vocativo, prova logica, imperativo sacro); subito a lei risponde san Pietro,

6 Sulla specificità di ciascun canto udito al cospetto degli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni nel cielo delle Stelle Fisse, si veda *infra* il § 3.3 (*Rito, lode e autobiografia nei canti dell'esame*), in particolare i §§ 3.3.1 (*Una liturgia "personale"*) e 3.3.2 (*«Benedetto sia tu, trino e uno»*).

sollecitato dalla devozione della donna («sì ne prieghe / devota», XXIV, 28-29). Infine è di nuovo Beatrice a chiedere a san Giacomo di celebrare la virtù della speranza. Si tratta, in ciascun caso, di preghiere specifiche di un momento unico nel suo genere, e, per questo, solenne, così come i canti che verranno intonati in seguito a ognuno dei tre momenti dell'esame.

Il dialogo con Dante è dunque uno straordinario atto di carità dei beati nei suoi riguardi, e un loro sottostare alla volontà divina che ha predisposto il viaggio⁷. Trascorso tale momento comunicativo, tuttavia, le anime del Paradiso tornano sempre al loro vero fine: la contemplazione divina. Così infatti viene descritto il subitaneo re-immersersi nella lode di Carlo Martello e Cunizza da Romano nel cielo di Venere⁸:

E già la vita di quel lume santo
rivolta s'era al Sol che la riempie
come quel ben ch'a ogni cosa è tanto.
(*Par. IX*, 7-9)

Qui si tacette; e fecemi sembante
che fosse ad altro volta, per la rota
in che si mise com'era davante.
(*Par. IX*, 64-66)

In generale, però, ciò che caratterizza i canti dei beati, al di là del momento del viaggio dantesco, è la perpetuità⁹. Si trovano infatti, spesso, indicazioni in merito alla continuità perenne della lode di Dio, anche in riferimento a canti non uditi direttamente dal protagonista. È il caso di Folchetto di Marsiglia, la cui voce viene lodata da Dante in quanto essa, unita a quella dei Serafini, allieta costantemente l'Empireo, luogo in cui le anime risiedono. I canti uditi nei cieli, invece, sono eseguiti appositamente per il passaggio del pellegrino, dal momento che la sede dei beati è normalmente posta nella «candida rosa» del decimo cielo.

Dunque la voce tua, che 'l ciel trastulla
sempre col canto di quei fuochi pii
che di sei ali facean la coculla,
perché non satisface a' miei disii?

7 Cfr. *Inf.* II, 94-96.

8 Entrambe le anime interrompono momentaneamente il canto e la lode per dedicarsi completamente all'incontro con il poeta. Cfr. anche, per Carlo Martello, *Par. VIII*, 38-39: «e sem sì pien d'amor, che, per piacerti, / non fia men dolce un poco di quiete». Per Cunizza da Romano, *Par. IX*, 22-24: «Onde la luce che m'era ancor nova, / dal suo profondo, *ond'ella pria cantava*, / seguette come a cui di ben far giova», il corsivo è mio.

9 Il motivo è presente anche in GIACOMINO DA VERONA, *De Jerusalem celesti*, vv. 153-154, ed. cit, p. 78: «De le soe boche mai per nexun tempo cessa / De laudar la sancta Trinita, vera[sia] maiesta».

(Par. IX, 76-79)¹⁰

Analogamente, anche la seconda terna delle intelligenze angeliche si dedica a intonare *Osanna* a Dio «perpetüalmente» nel Primo Mobile:

L'altro ternaro, che così germoglia
in questa primavera sempiterna
che notturno Ariete non dispoglia,
perpetüalmente 'Osanna' sberna
con tre melode, che suonano in tree
ordini di letizia onde s'interna.
(Par. XXVIII, 115-120)¹¹

Un'altra qualità specifica dei canti del Paradiso di Dante è la coralità che distingue gli interventi delle anime beate; tale prerogativa rappresenta un punto di comunanza con molti canti purgatoriali¹², tuttavia, in questo contesto, si tratta di una coralità anomala: ogni anima sembra infatti, nella beatitudine armoniosa che la fonde con il resto della corte, preservare comunque la propria individualità. Il già citato passo del cielo di Mercurio sancisce questa idea di comunità che nulla toglie alla specificità di ciascuno fin dall'inizio dell'*iter* paradisiaco:

Come 'n peschiera ch'è tranquilla e pura
traggonsi i pesci a ciò che vien di fori,
per modo che lor stimin lor pastura,
sì vid'io ben più di mille splendori
trarsi ver'noi, *e in ciascun s'udia*:
«Ecco chi crescerà li nostri amori»
(Par. V, 100-105)¹³

Questa particolarità del canto concorre a rappresentare il terzo regno come il luogo dell'armonia per eccellenza, dove è possibile partecipare della medesima beatitudine e intonare il medesimo inno, pur distinguendosi gli uni dagli altri. Il concetto è ribadito altre volte dalle stesse anime del Paradiso. Giustiniano utilizza infatti una similitudine musicale, con probabile allusione alla realtà celeste che lui stesso sperimenta, per definire la concordia dei cieli. Il riferimento è al canto polifonico a più voci¹⁴:

10 Il corsivo è mio.

11 Il corsivo è mio. Da notare che la dieresi sulla «u» sembra avere la funzione di prolungare ulteriormente il canto.

12 Cfr. ad esempio *Purg.* II, 46-48; VIII, 13-18; XVI, 16-21; XX, 133-138.

13 Il corsivo è mio.

14 La polifonia vocale si era affermata alla fine del XII secolo a Notre Dame, dove vennero fatti i primi esperimenti a partire dal canto gregoriano. Per informazioni a riguardo, cfr. A. GALLO, *Il Duecento*, in *Storia della musica. Il Medioevo* (vol. II), a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, E.D.T., 1983,

«Diverse voci fanno dolci note;
così diversi scanni in nostra vita
rendon dolce l'armonia tra queste rote».
(Par. VI, 124-126)

L'armonia liturgica e canora è qui associata all'armonia dei beati distribuiti nelle sedi celesti. Più esplicito è invece il riferimento, sempre in similitudine, alle parole dell'aquila del cielo di Giove. Essa muove il becco e inizia a parlare al pellegrino in modo straordinario, come fosse un'unica persona, quando in realtà è composta di molte anime di beati. Il fenomeno è posto in paragone a con il flusso di calore che può essere emanato da più braci:

Così un sol calor di molte brage
si fa sentir, come di molti amori
usciva solo un suon di quella image.
(Par. XIX, 19-21)

In un'unica terzina Dante riesce a descrivere poeticamente i canti unisoni del terzo regno, dando l'idea del «massimo della fusione, della identificazione di molte voci in una»¹⁵: il canto dell'aquila è infatti solo apparentemente monodico, poiché esce sì da una sola bocca, ma è in realtà l'armonizzazione di più suoni distinti.

Interessante è inoltre notare come il poeta, per descrivere l'emissione sonora dei canti che ode nei cieli sia sempre piuttosto vago e non riesca quasi a scindere la percezione uditiva da quella visiva; luce e suono sono sinesteticamente un'unica realtà strutturale delle anime del Paradiso. Nel cielo di Mercurio le voci dei beati provengono da un luogo non definito, genericamente alluso dalla preposizione «in» («in ciascun s'udia»¹⁶), mentre nel cielo di Venere l'espressione che localizza il canto è «dentro», proprio in riferimento alle luci delle anime:

e dentro quei che più innanzi appariro
sonava *Osanna* sì, che unque poi

pp. 3-30. Dante stesso fornisce un esempio, ancora più calzante, di come è formato il canto polifonico: «E come in fiamma favilla si vede, / e come in voce voce si discerne, / quand'una è ferma e altra va e riede, / vid'io in essa luce altre lucerne / muoversi in giro più e men correnti, / al modo, credo, di lor viste interne», Par. VIII, 16-21. Per un approfondimento sulle implicazioni musicali presenti in questa terzina, si veda D. HEILBRONN, *Contrapuntal Imagery in Paradiso VIII*, in «Italian Culture», 5 (1984), pp. 42-45. Anche per Dante, come per i musicisti di Notre Dame, la polifonia rappresenta un'esaltazione del canto liturgico, spiegato su tutta la gamma della lode divina. Sui canti polifonici nella *Commedia* si veda R. DRUSI, *Musica polifonica nella Commedia: indizi storici e miti storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e di un libro recente)*, in «L'Alighieri», 42 (2013), pp. 5-58.

15 Cfr. A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904, p. 106.

16 Cfr. Par. V, 104.

di rïudir non fui senza disiro»
(Par. VIII, 28-30)

Ancora, sempre nel terzo cielo, quando il pellegrino incontra Cunizza da Romano, la percezione è quella che il canto provenga dall'interno della luce della donna, da un indeterminato «profondo»:

Onde la luce che m'era ancor nova,
dal suo profondo, ond'ella pria cantava,
seguette come a cui di ben far giova.
(Par. IX, 22-24)

Nella descrizione dei cori e delle voci dei beati, inoltre, Dante inserisce talvolta un modulo retorico tipicamente paradisiaco: il *tòpos* della persistenza della memoria¹⁷. La dolcezza del canto degli spiriti amanti, per esempio, è così sublime da lasciare per sempre nel poeta il desiderio di ascoltarlo («che unque poi / di rïudir non fui senza disio»¹⁸). Una variazione sul tema si riscontra poi nel cielo delle Stelle Fisse: quando Dante personaggio ode la *Regina Coeli* dei beati in trionfo dichiara che il piacere indotto da quell'ascolto non l'ha in seguito mai abbandonato:

Indi rimaser lì nel mio cospetto,
'Regina celi' cantando sì dolce,
che mai da me non si partì 'l diletto.
(Par. XXIII, 127-129)

La dolcezza, d'altra parte, è la caratteristica sostanziale dei canti paradisiaci. Anche nel cielo del Sole, dove musica, danza e luminosità dei beati si alternano in un rito solenne che si protrae per più canti¹⁹, l'ingresso del pellegrino e Beatrice nella nuova realtà celeste è accompagnato da un canto dalla dolcezza ineffabile:

Io vidi più folgór vivi e vincenti
far di noi centro e di sé far corona,
più dolci in voce che in vista lucenti:
così cinger la figlia di Latona
vedem talvolta, quando l'aere è pregno,
sì che ritenga il fil che fa la zona.
*Ne la corte del ciel, ond'io rivegno,
si trovano molte gioie care e belle
tanto che non si posson trar del regno:*

17 Cfr. G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., p. 267.

18 Cfr. Par. VIII, 29-30.

19 Si veda per questo anche *infra* il capitolo 5 (*Actio liturgica*).

*e 'l canto di quei lumi era di quelle;
chi non s'impenna sì che là sù voli,
dal muto aspetti quindi le novelle.*

Poi, sì cantando, quelli ardenti soli,
si fuor girati intorno a noi tre volte,
come stelle vicine a' fermi poli,
donne mi parver, non da ballo sciolte,
ma che s'arrestin tacite, ascoltando
fin che le nove note dentro hanno ricolte.
(Par. X, 66-81)²⁰

In questa occasione il poeta descrive la potenza delle voci e la loro dolcezza utilizzando il *tòpos* del superamento: il canto ha un'intensità maggiore rispetto alla stessa luce dei beati. Inoltre, esso è una di quelle «gioie» (v. 73) che non possono essere portate al di fuori del regno celeste. Ecco che allora si innesca il motivo pedagogico dell'esortazione al lettore a far sì che un giorno egli stesso possa volare in Paradiso, seguendo le virtù cristiane, e sperimentare di persona ciò che non può essere conosciuto solo attraverso il racconto di chi lo ha già vissuto²¹. Segue poi una dichiarazione di indicibilità, che scaturisce ancora una volta, secondo il modulo retorico dell'«intender non lo può chi non lo prova», dall'ascolto del canto, associato alla danza; è di nuovo la dolcezza a qualificare la voce dei beati:

Indi, come orologio che ne chiami
ne l'ora che la sposa di Dio surge
a mattinar lo sposo perché l'ami,
che l'una parte e l'altra tira e urge,
tin tin sonando con sì dolce nota,
che 'l ben disposto spirto d'amor turge;
così vid'io la gloriosa rota
moversi e render voce a voce in tempra
e in dolcezza ch'esser non pò nota
se non colà dove gioir s'insempra.
(Par. X, 139-148)²²

La scena, basata su una similitudine liturgica, pare evocare l'ambiente monastico: l'orologio che squilla invita alla preghiera e al canto degli inni del Mattutino. Si stabilisce così un rapporto tra il movimento ingegnoso dell'orologio e le voci dei beati, tra la liturgia conventuale del giorno e il canto delle anime. Il suono che viene percepito dal pellegrino è una specie di canone.

Una melodia di straordinaria dolcezza, che dà luogo a un passo in cui si concentrano

20 I corsivi sono miei.

21 Secondo Giuseppe Ledda si tratta di un appello in *Er-Stil* che «trasforma lo scacco poetico e retorico del poeta in esortazione alle virtù cristiane e in promessa di gloria futura al lettore che sia un vero cristiano», cfr. G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., p. 142.

22 I corsivi sono miei.

molti aspetti topici delle sonorità del terzo regno, è poi udita dal pellegrino nel cielo di Marte:

E come giga e arpa, in tempra tesa
di molte corde, *fa dolce tintinno*
a tal da cui la nota non è intesa,
così da' lumi che li m'apparinno
s'accogliea per la croce *una melode*
che mi rapiva, senza intender l'inno.
Ben m'accors'io ch'elli era d'alta lode,
però ch'a me venia «Resurgi» e «Vinci»
come a colui che non intende e ode.
Io m'innamorava tanto quinci,
che *'nfino a lì non fu alcuna cosa*
che mi legasse con sì dolci vinci.
(*Par. XIV, 118-129*)²³

Si alternano in poche terzine il *tòpos* del rapimento mistico, lo scacco uditivo e cognitivo, data l'impossibilità di comprendere le parole del canto, il *tòpos* del superamento di ogni precedente esperienza vissuta, la compresenza di luce, movimento e voci. Questa densità semantica può essere considerata una specie di *summa* della descrizione dei canti dei beati operata da Dante.

Scacco e ineffabilità sono infatti sempre presenti laddove nella terza cantica si allude ai cori delle anime elette. Il cielo di Giove è ricco di riferimenti in tal senso. Si è già visto come l'aquila formata dagli spiriti venga descritta nell'atto di pronunciare un discorso che crea un unisono perfetto, seppure nell'individualità di ciascuna voce. Dante, tuttavia, non riesce a intuire quale sia il contenuto del canto:

E vidi scender altre luci dove
era il colmo de l'emme, e lì quetarsi
cantando, credo, il ben ch'a sé le move.
(*Par. XVIII, 97-99*)

Egli è incerto («credo», v. 99) riguardo a quanto gli spiriti giusti vogliono comunicargli: d'altra parte, il poeta ribadisce che solo chi riceverà la grazia di salire al cielo potrà effettivamente comprendere quei canti («quai si sa chi là su gaude»²⁴). Questa insistenza della voce poetante sull'ineffabilità dei canti intesi in questo cielo si collega poi puntualmente all'argomento del dialogo tra il pellegrino e l'aquila. Il tema del discorso è la giustizia divina, insondabile per le limitate capacità intellettive della ragione umana e dunque imperscrutabile. Due sono dunque i motivi negativi, che l'aquila ribadisce unendoli in similitudine in un'unica

23 I corsivi sono miei.

24 Cfr. *Par. XIX, 37-39*.

terzina; i concetti che lei esprime sono incomprensibili ai mortali, così come il canto degli spiriti giusti lo è per Dante:

Roteando cantava, e dicea: «Quali
son le mie note a te, che non le 'ntendi,
tal è il giudizio eterno a voi mortali».
(*Par. XIX, 97-99*)

Lo scacco, poi, da cognitivo e sensoriale, diventa uno scacco della memoria. Poco più avanti le stesse voci che erano uscite dalla bocca dell'aquila continuano a cantare, in cori che il poeta non riesce però a ricordare:

però che tutte quelle vive luci,
vie più lucendo, cominciaron canti
da mia memoria labili e caduci.
(*Par. XX, 10-12*)

Infine è la fantasia a cedere di fronte alla straordinaria sacralità delle melodie della corte celeste: il canto di san Pietro durante la cerimonia dell'esame del pellegrino sulla fede, prima delle tre virtù teologali, è talmente divino («divo»), che il poeta non è capace di riprodurlo in quanto non è in grado nemmeno di immaginarlo:

e tre fiato intorno di Beatrice
si volse con un canto tanto divo,
che la mia fantasia nol mi ridice.
Però salta la penna e non lo scrivo:
ché l'immagine nostra a cotai pieghe,
non che 'l parlare, è color troppo vivo.
(*Par. XXIV, 22-27*)

Dante impiega dunque tutte le varianti del *tòpos* dell'ineffabilità: la retorica dei canti liturgici del *Paradiso* non è mai uguale a se stessa poiché la natura di quei cori è tale da non poterla limitare a una descrizione univoca. Anche la lingua concorre a creare l'effetto di una straordinarietà che è ben lontana da quanto chi vive sulla Terra possa anche solo immaginare.

L'ineffabilità è infatti una conseguenza di un altro luogo retorico, quello del superamento: attraverso l'impiego di questo *tòpos*, il poeta segna l'abissale distanza qualitativa che intercorre tra i canti sacri del Paradiso e i canti della poesia e della musica terrena. Le voci dei sapienti, che nel cielo del Sole modulano le loro voci in una sintonia perfetta con la danza circolare che mettono in atto, sono un esempio di come la musica dei cieli superi la più alta armonia che un uomo possa sentire in vita, e sopravanza persino un

canto immaginato:

Sì tosto come l'ultima parola
la benedetta fiamma per dir tolse,
a rotar cominciò la santa mola;
e nel suo giro tutta non si volse
prima ch'un'altra di cerchio la chiuse
e moto a moto e canto a canto colse;
*canto che tanto vince nostre muse,
nostre serene in quelle dolci tube,
quanto primo splendor quel ch'e' refuse.*
(Par. XII, 1-9)²⁵

Un'analogia immagine che accosta i suoni sensibili con i suoni celesti si ritrova anche per la descrizione del canto che nel cielo delle Stelle Fisse accompagna il trionfo di Maria. La più dolce melodia che si possa intendere in Terra parrebbe un fragore di tuono se paragonata alla musica prodotta dall'arcangelo Gabriele:

Qualunque melodia più dolce suona
qua giù e più a sé l'anima tira,
parrebbe nube che squarciata tona,
comparata al sonar di quella lira
onde si coronava il bel zaffiro
del qual il ciel più chiaro s'inzaffira.
(Par. XXIII, 97-102)

Il tema del confronto con le sonorità terrene si sposta inoltre, talvolta, dal piano musicale e melodico al piano del contenuto. Nel cielo del Sole, infatti, quando finalmente il poeta svela quale sia l'argomento del canto degli spiriti sapienti, rimasto taciuto sino a quel momento, mette in luce la contrapposizione tra la falsità ingannevole dei riti pagani e la sacralità assoluta e totalizzante delle danze e degli inni uditi in Paradiso:

Lì si cantò non Bacco, non Peana,
ma tre persone in divina natura,
e in una persona essa e l'umana.
Compié 'l cantare e 'l volger sua misura;
e attesersi a noi quei santi lumi,
felicitando sé di cura in cura.
(Par. XIII, 25-30)

La Trinità è l'oggetto della lode dei beati del quarto cielo e, in quanto realtà assolutamente ineffabile e misteriosa per l'uomo, può essere allusa solo attraverso la negazione di ciò che

25 Il corsivo è mio.

non è: l'uso anaforico dell'avverbio «non» (v. 25) evidenzia anche sul piano sintattico la netta contrapposizione con gli inni pagani, stilema caro alla mistica apofatica.

L'affastellarsi retorico intorno al canto dei beati pare dunque una delle peculiarità della terza cantica. La liturgia nasce dal fatto che le anime del cielo godono eternamente della beatitudine della visione di Dio, e per questo sono mosse alla perpetua lode. Lo scambio tra il Creatore e le creature è tuttavia reciproco: i beati rendono continuamente grazie con il canto, ma lo stesso canto è frutto dell'armonia che regna nella perfezione divina. L'immagine del *Deus musicus*²⁶ con cui si apre il XV canto del *Paradiso* è in questo eloquente:

Benigna voluntade in che si liqua
sempre l'amor che drittamente spira,
come cupidità fa ne la iniqua,
 silenzio puose a quella dolce lira,
e fece quiëtar le sacre corde,
che la destra del cielo allenta e tira.
(*Par.* XV, 1-6)

Il coro degli spiriti combattenti è interrotto per «benigna voluntade» (v. 1), cosicché Dante possa esprimere i propri desideri. E qua è proprio la mano di Dio («la destra del cielo», v. 6) a disporre lo strumento («dolce lira», v. 4), costituito dai beati del cielo di Marte. Se la musica prodotta per Dio, da lui stesso deriva, è normale che le facoltà per comunicarla vengano meno, data la solennità e la straordinarietà che connotano l'esperienza dei sensi e della mente.

L'ineffabilità, infine, trova la sua espressione più alta, in relazione alle sonorità del *Paradiso*, nel cielo di Saturno: esso è l'unico in cui il protagonista non sente alcuna melodia. Il particolare è rilevato dallo stesso pellegrino, che ne chiede conto all'anima di Pier Damiano²⁷:

«...e di perché si tace in questa rota
la dolce sinfonia di paradiso,
che giù per l'altre suona sì divota».
«Tu hai l'udir mortal sì come il viso»,
rispuose a me; «onde qui non si canta
per quel che Bëatrice non ha riso».
(*Par.* XXI, 58-63)

Il silenzio, in verità, è oltremodo eloquente: spiegherà infatti il santo che esso non è assoluto, ma causato esclusivamente dalle limitate capacità percettive di Dante, che, in quanto mortale,

26 Un'immagine eloquente del *Deus musicus* è presente in GIACOMINO DA VERONA, *De Jerusalem celesti*, vv. 169-173, ed. cit., pp. 79: «...emperçò che 'l Re ke se' su lo tron santo / sì ge monstra a solfar et a süir quel canto, / dond igi L'ama tuti sì dolçement e tanto / ke mai nexun de lor no se Ge tol davanço». In questi versi Dio è rappresentato proprio nell'atto di dirigere il coro delle anime beate.

27 Questo passaggio è analizzato anche *supra*, § 2.1 (*Struttura liturgica delle preghiere ai beati*).

non potrebbe sopportarne l'intensità, così come non potrebbe sostenere il sorriso di Beatrice, accresciutosi in bellezza. L'ineffabilità del canto diviene così la sua più alta forma descrittiva: non si può udire né riferire perché oltre l'uomo e le sue facoltà²⁸. Questo intatto silenzio è poi rotto da una sensazione acustica che contrasta con i canti soavi degli altri cieli: si tratta di un alto grido di sdegno, ineffabile quanto la gioia. Esso provoca un duplice scacco: nel pellegrino, che non ne comprende le parole, e nel poeta, che non trova una similitudine adeguata a figurarlo in versi.

A questa voce vid'io più fiammelle
di grado in grado scendere e girarsi,
e ogni giro le faceva più belle.
Dintorno a questa vennero e fermarsi,
e fero un grido di sì alto suono,
che non potrebbe qui assomigliarsi;
né io li 'ntesi, sì mi vinse il tuono.
(Par. XXI, 136-142)

Le percezioni sonore, poi, dopo la solenne parentesi del cielo delle Stelle Fisse – in cui si è rilevata una compresenza di canti intonati proprio in occasione del viaggio di Dante – diminuiscono negli ultimi cieli, a vantaggio di descrizioni visive sempre più potenziate. Nel Primo Mobile si registra un unico momento sonoro: il canto dell'*Osanna* della seconda terna delle intelligenze angeliche²⁹. Nell'Empireo i riferimenti alla musica sembrano via via scemare, mentre cresce la facoltà visiva del pellegrino, mirante alla manifestazione di Dio alla fine del suo *iter* salvifico. Un riferimento musicale è usato per descrivere le melodie intonate dagli angeli, ma, diversamente da quanto si è visto per tutte le altre rappresentazioni delle scene sonore nella terza cantica, qui la citazione del coro è posta *en passant*, senza particolare rilievo:

ma l'altra, che volando vede e canta
la gloria di colui che la 'nnamora
e la bontà che la fece cotanta.
(Par. XXXI, 4-6)

Poco oltre, quando Dante è già in compagnia della sua ultima guida, san Bernardo, si fa accenno all'accrescimento delle sole facoltà visive, quasi che il pellegrino fosse ormai in

28 Secondo G. LEDDA, *San Pier Damiano nel cielo di Saturno* (Par. XXI), cit., il silenzio è abbinato nel canto a una serie di rinunce che coinvolgono il personaggio, per far sì che egli acquisisca maggiore consapevolezza dei propri limiti e dunque maggiore umiltà.

29 Cfr. Par. XXVIII, 115-120: «L'altro ternaro, che così germoglia / in questa primavera sempiterna / che notturno Ariete non dispoglia, // perpetüalmente 'Osanna' sberna / con tre melode, che suonano in tree / ordini di letizia onde s'interna».

grado di ascoltare a pieno le manifestazioni musicali del cielo: «Vola con li occhi per questo giardino; / ché veder lui t'acconcerà lo sguardo / più al montar per lo raggio divino»³⁰. E infatti, ancora imprecisati e senza particolari dettagli sono gli ultimi riferimenti ai canti uditi nel Paradiso, entrambi dedicati, circolarmente³¹, a Maria:

Vidi a lor giochi quivi e a lor canti
ridere una bellezza, che letizia
era ne li occhi a tutti li altri santi.
(*Par.* XXXI, 133-135)

e quello amor che primo li discese,
cantando 'Ave, Maria, gratia plena',
dinanzi a lei le sue ali distese.
Rispuose a la divina cantilena
da tutte parti la beata corte,
sì ch'ogne vista sen fê più serena.
(*Par.* XXXII, 94-99)

In questa ultima immagine sonora della terza cantica l'attenzione passa velocemente da quello che dovrebbe essere il fulcro della scena, il canto della preghiera dell'Annunciazione, all'effetto che esso ha sulla corte celeste: la serenità che traspare nella luminosità dei beati, intensificata dalla gioia che deriva dalla presenza della Vergine. Il canto è dunque sostituito dalla luce. Dante è pronto per dedicarsi alla pura attività contemplativa, che culminerà nel momento in cui, abbandonata ogni altra facoltà sensoriale, egli potrà finalmente «ficcar lo viso per la luce eterna»³² e godere della visione di Dio.

3.1 L'Osanna tra Scrittura e rito

Il canto VII del *Paradiso* si apre con un discorso diretto³³, che ha il ruolo di preparare la scena all'ampia dissertazione di Beatrice su importanti questioni teologiche venute in dubbio al pellegrino. Dopo questi pochi versi incipitali, infatti, il canto appare completamente

30 Cfr. *Par.* XXXI, 95-98.

31 Va ricordato che il primo canto udito in Paradiso è l'*Ave Maria* di Piccarda Donati: cfr. *Par.* III, 121-123. Cfr. *infra* § 3.2.1 (*Ave Maria*).

32 Cfr. *Par.* XXXIII, 83.

33 I canti della *Commedia* che iniziano con un discorso diretto sono tredici: *Inf.* VII, XVII, XXXIV; *Purg.* XI, XIV, XXXI, XXXIII; *Par.* V, VI, VII, XXIV, XXVII, XXXIII. A essi si aggiunge l'*incipit* di *Inf.* III, citazione testuale di un'epigrafe, anch'essa tuttavia in prima persona, in quanto è la porta dell'Inferno a parlare. La lunghezza dei discorsi diretti in questione cambia di caso in caso: in *Par.* VII, comprende un'intera terzina (come quelli di *Inf.* XVII, XXXIV e *Purg.* XIV). Ciò che lo contraddistingue non è né la sua estensione né l'utilizzo della lingua latina (sono latini anche gli *incipit* di *Inf.* XXXIV e *Purg.* XXXIII), ma il fatto di contenere un inno liturgico espresso attraverso l'utilizzo di tre parole ebraiche veterotestamentarie inserite in un testo latino.

sgombro di presenze paradisiache e l'attenzione di Dante viene catalizzata dalla sua guida e dalla dissertazione dottrinale che segue. Giustiniano e gli altri spiriti attivi del cielo di Mercurio si allontanano difatti subito dopo aver introdotto, con il canto di una preghiera, l'esposizione teologica di stampo scolastico della donna. Alla voce si aggiunge poi, per conferire solennità alla scena, la danza circolare³⁴, segno di perfezione paradisiaca:

«*Osanna, sanctus Deus sabaòth,
superillustrans claritate tua
felices ignes horum malacòth!*».

Così, volgendosi a la nota sua,
fu viso a me cantare essa sustanza,
sopra la qual doppio lume s'addua;
ed essa e l'altre mossero a sua danza,
e quasi velocissime faville
mi si velar di sùbita distanza.
(*Par.* VII, 1-9)

Il primo verso ricalca la sequenza liturgica intonata nella preghiera eucaristica del *Trisagion* della Messa, con l'aggiunta di qualche modifica: mentre Dante scrive infatti «*Osanna sanctus Deus sabaòth*», nell'ordinario della Messa troviamo «*Sanctus, sanctus, sanctus dominus deus sabaoth. [...] Osana in excelsis*»³⁵. Le differenze sono quasi prettamente strutturali e riguardano la disposizione delle parole. Particolare attenzione e rilievo vengono infatti attribuiti dal poeta al primo termine del verso, «*Osanna*»³⁶, che, in posizione incipitale, aiuta l'interpretazione e l'esegesi dell'intero canto. Nel suo significato liturgico, oltre al richiamo al *Sanctus* della Messa, la parola dà luogo a un riferimento all'acclamazione messianica e di giubilo, con il valore di 'evviva!' o 'salve!', che nel Nuovo Testamento accompagna il racconto dell'ingresso trionfale di Gesù in Gerusalemme, durante la Domenica delle Palme:

Plurima autem turba straverunt vestimenta sua in via; alii autem caedebant ramos de arboribus et sternebant in via; turbae autem, quae praecedebant et quae sequebantur, clamabant dicentes: Hosanna filio David; «benedictus qui venit in nomine Domini: hosanna in altissimis»³⁷.

Multi autem vestimenta sua straverunt in via; alii autem frondes caedebant de arboribus et sternebant in via. Et qui praeibant et qui sequebantur clamabant dicentes: Hosanna! «Benedictus qui venit in nomine Domini»; benedictum, quod venit, regnum patris nostri

34 Sulla danza circolare in questo canto e in Paradiso cfr. *infra* capitolo 5 (*Actio liturgica*).

35 Si cita da *Missale romanum Mediolani 1474*, ed. R. LIPPE, 2 voll., London, Harrison and Sons, 1899-1907, I, p. 202.

36 Per informazioni sulla parola biblica, anche in rapporto a Dante, cfr. A. PENNA, s.v. *Osanna*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. IX, col. 389; P. SIFFRIN, s.v. *Trisagio*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. XII, coll. 554-555; M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, cit., vol. III, pp. 299-300; A. PENNA, s.v., *Osanna*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. IV, p. 213.

37 Cfr. Mt 21, 8-9.

David, hosanna in excelsis³⁸!

Acceperunt ramos palmarum et processerunt obviam ei et clamabant: Hosanna, «benedictus qui venit in nomine Domini», rex Israël³⁹.

Inoltre, anche Agostino aveva sostenuto, in più luoghi, la valenza della parola quale esclamazione di gioia e augurio di lode a Cristo, fattosi uomo per salvare l'umanità e perciò acclamato con inni festanti dalla folla:

Vox autem obsecrantis est: Hosanna, sicut nonnulli dicunt qui hebraeam linguam noverunt, magis affectum indicans, quam rem aliquam significans: sicut sunt in lingua latina quas interiectiones vocant, velut cum dolentes dicimus: Heu! Vel cum delectamur: Vah! Dicimus: vel cum miramur, dicimus: O rem magnam! Tunc enim: O, nihil significat, nisi mirantis affectum. Quod ideo credendum est ita esse, quia neque Graecus neque Latinus hoc interpretari potuit⁴⁰.

Dicunt enim *Racha* indignantis esse vocem, *Osanna* laetantis⁴¹.

Tuttavia è necessario anche prendere in considerazione l'origine ebraica della parola: il latino *hosanna* (oppure *osanna*) è riproduzione dell'originale *hōšî'āh-nnā'*, dal valore semantico diverso rispetto a quello attribuitogli dalla liturgia cristiana. Il termine veterotestamentario equivale infatti alla richiesta 'salva suavia', ovvero 'salva di grazia', come attestato anche nel salmo 117:

O Domine, salvum me fac [*hōšî'āh-nnā'*]; o Domine, bene prosperare. Benedictus qui venit in nomine Domini: benediximus vobis de domo Domini⁴².

Insieme ad altre parole ebraiche (*alleluja*, *amen*), *osanna* entrò nella Messa (come conclusione del *Sanctus*)⁴³ e assunse il valore festante di cui si è detto. Non è però da escludere che Dante, nel frequente impiego del termine nella *Commedia*⁴⁴ abbia presenti l'uno

38 Cfr. Mr 11, 8-10.

39 Cfr. Io 12, 13.

40 Cfr. AGOSTINO, *In evangelium Ioannis tractatus*, 51, 2.

41 Cfr. AGOSTINO, *De doctrina christiana*, II, ix, 16.

42 Cfr. Ps 117, 25-26.

43 In relazione al *Sanctus* della Messa Guillaume Durand osserva, facendo riferimento proprio all'episodio della Domenica delle Palme: «Quando enim Christus uenit ad Ierusalem et descendit de monte Oliueti, tunc filii Israel clamauerunt dicentes: *Benedictus qui venit in nomine Domini*, quia aduentus Christi in Ierusalem significat futuram resurrectionem, quando ipse ueniet iudicare uiuos et mortuos, et apparebit nobis in eadem carne in qua pro nobis passus est, et tunc in nomine Iesu omne genu flectetur, celestium, terrestrium», cfr. G. DURAND, *Guillelmi Duranti Rationale divinorum officiorum*, a cura di A. DAVRIL e T. THIBODEAU, 3 voll., Turnholt, Typographi Brepols editores pontifici, 1995-2000, IV, 34, 7. Cfr. anche sulla Domenica della Palme e l'opera di salvezza operata da Cristo: «Hec ergo magna processio representat illam que tali die facta est a turbis et pueris Hebreorum cum ueniret Isus Ierusalem super asinam sedens. Significat etiam quod Dominus ad nos ueniet et ad eterna tabernacula nos ducet (*Rationale*, VI, 67, 7-9).

44 Cfr. *Purg.* XI, 11; XXIX, 51; *Par.* VII, 1-3; VIII, 29; XXVIII, 94; XXVIII, 118-119; XXXII, 135.

e l'altro significato, derivato ed etimologico. I commentatori, infatti, si dividono nell'attribuzione ai versi dell'uno o dell'altro valore in chiave esegetica. I più antichi, nelle loro interpretazioni, si rifanno sostanzialmente al significato ebraico primitivo. Così glossano rispettivamente Jacopo della Lana e Pietro Alighieri:

Osanna, si è parola ebraica, e tanto vol dire quanto Salvatore, e però dixit Isidoro nel sesto delle Etimologie, Osanna, idest: 'Salvifica, subaudi, populum tuum, vel totum mundum'⁴⁵.

[...] cecinit osanna hebraice, quod sonat latine 'salvifica' [...]⁴⁶.

La fonte di Dante, secondo Jacopo della Lana e Alessandro Vellutello⁴⁷, sarebbe un passo di Isidoro: se infatti è assai improbabile che il poeta conoscesse l'ebraico è però giustificabile il ricorso a dizionari enciclopedici come le *Etimologie*, dove si legge:

Osanna in alterius linguae interpretationem in toto transire non potest. Osi enim salvifica interpretatur; anna interiectionis est, motum animi significans sub deprecantis affectu [...] et dicitur Hebraice osanna, quod interpretatur salvifica, subaudiendo vel: populum tuum: vel totum mundum⁴⁸.

Soltanto nel Settecento l'esegesi comincia a propendere per una valutazione del testo in chiave liturgica e festante. Si veda, a titolo di esempio, Baldassarre Lombardi:

Asserisce Tirino che Hosanna «erat solemnissima formula gratulantium, et fausta acclamantium, ut apud nos io triumpho, vivat Rex» io piuttosto, a norma di questo insegnamento, tradurrei, 'Viva il santo Dio degli eserciti, che sparge il lume della chiarezza sua sopra i beati spiriti di questi regni'⁴⁹.

45 Cfr. JACOPO DELLA LANA, DDP, *ad loc.*

46 Cfr. PIETRO ALIGHIERI, DDP, *ad loc.* Cfr. anche BENVENUTO DA IMOLA, DDP, *ad loc.*: «osanna, idest, 'salvifica'»; le chiose anonime edite dal Vernon, DDP, *ad loc.*: «Osanna viene a dire: 'salvatos nos fac domine'; FRANCESCO DA BUTI, DDP, *ad loc.* (con riferimento al significato anche "liturgico" della parola): «*Osanna*. Questo è vocabolo ebreo e interpretasi 'Fa salvo' [...], imperò che *Osi* s'interpreta 'salva' o vero 'salvifica'; *anna* ene interiezione che àe a significare affetto di precante, come Deh [...]. Altri deceno questo *Osanna* è interiezione, che a significare l'affetto dell'animo si pone». Cfr. anche FRANCESCO DA BUTI in margine a *Purg.* XI, 11; «questo vocabolo Osanna è vacabulo ebreo, et interpretato: Fa salvi; quando l'omo e li angiuli fanno sacrificio a Dio, cantano Osanna; cioè Fa salvi. E ben che questo non sia necessario a li angiuli: imperò che sono salvi; niente di meno cantano questo a loda, dimostrando ch'elli è quello che li à salvati e solo elli può salvare, e però canta la Chiesa: Et ideo cum Angelis et Archangelis, cum Thronis et Dominationibus, cumque omni militia celestis exercitus hymnum gloriae tuae animus sine fine dicentes: Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus, qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis».

47 Cfr. ALESSANDRO VELLUTELLO, DDP, *ad loc.*

48 Cfr. ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiarum sive originum libri*, VI, xix, 22-23 (ed. cit.). Cfr. anche *Quotiens contra se*, in *PL* 96, 1496: «Et Osanna interpretatur 'salvifica' subaudiendo vel 'populum tuum' vel 'totum mundum' cui idecirco additur in excelsis, quod adventus Christi non tantum hominum salus, sed totius mundi sit, terrena iungens cum caelestibus, ut omne genus ei flectatur caelestium, terrestrium et infernorum».

49 Cfr. BALDASSARRE LOMBARDI, DDP, *ad loc.*

Si schiera a sostegno di tale ipotesi interpretativa anche la maggior parte dei critici moderni⁵⁰, a maggior ragione se si affiancano al passo i versi finali del *Pater noster* di *Purgatorio* XI: al termine della preghiera, infatti, Dante aveva chiarito esplicitamente che il «libera nos a malo» dei versi finali era stato sì intonato dalle anime in processo di espiazione, ma soltanto come prece per gli uomini, ancora in vita e dunque soggetti alle tentazioni del maligno e incerti della redenzione futura. Anche nel cielo di Mercurio una preghiera di salvezza, per delle anime di fatto già salve, non pare pertinente: se già in *Purgatorio* la gloria è meta certa perché il cammino avrà esito ineluttabilmente positivo⁵¹, in *Paradiso* la richiesta di redenzione potrebbe essere letta addirittura come un errore in rapporto all'escatologia⁵². Così aveva esplicitato il poeta nella seconda cantica, attraverso le parole delle anime:

«Nostra virtù che di legger s'adona,
non spermentar con l'antico avversaro
ma libera da lui che si la sprona.
Quest'ultima preghiera, signor caro,
già non si fa per noi, ché non bisogna,
ma per color che dietro a noi restaro».
(*Purg.* XI, 19-24)

Nessuna precisazione in questo senso viene aggiunta però a chiosa dell'inno nel cielo di Mercurio e dunque l'*impasse* interpretativa risulta difficile da sciogliere.

Occorre quindi procedere nella lettura del canto, che può gettar luce sull'ermeneutica della prima terzina. Dante si trova, si è detto, nel cielo di Mercurio e ha appena assistito alla lunga digressione politica sull'Impero, per bocca dell'anima di Giustiniano: le sacre origini dell'Aquila romana vengono accostate in contrasto alla corruzione di guelfi e ghibellini, che garantiscono solo i propri interessi di parte. Se nel sesto canto è dunque l'aspetto politico della storia dell'uomo a essere preso in considerazione, nel settimo al centro del ragionamento vi è il suo aspetto teologico. Attraverso le parole di Beatrice, che come si è detto occuperanno la quasi totalità del segmento narrativo successivo, il poeta racconta la storia dell'uomo dal peccato di Adamo alla redenzione, compiutasi per la misericordiosa opera di salvezza avvenuta per mezzo dell'Incarnazione. Il centro dell'epica vicenda della salvezza umana è

50 Cfr. fra gli altri GIOVANNI ANDREA SCARTAZZINI, DDP, *ad loc.*: «Sembra però che Dante prendesse la voce in un altro senso, ché l'invocazione *Oh salva!* è superflua in bocca ai beati».

51 Cfr., per esempio, FRANCESCO DA BUTI, DDP, *ad loc.*: «Molti fanno due di questo dimando come appare nell'Evangelo, quando si dice: *Et ne inducas in tentationem*; ecco l'una. *Sed libera nos a malo*; ecco l'altra. Ma l'autore nostro la recò ad una, perché amburo non s'appartengono a quelli del purgatorio; ma si alli omini che sono nel mondo».

52 Sostiene questa linea interpretativa L. PEIRONE, *La terzina iniziale di Paradiso VII*, in «Esperienze letterarie», XXII (1997), 4, pp. 45-52. In riferimento al valore liturgico della parola ebraica nel canto, Peirone afferma che pare impossibile che Dante abbia preferito «uno sfoggio di erudizione, che si sovrapponga alla concreta esperienza della pratica liturgica e della lettura evangelica» (p. 47).

l'irruzione di Dio nella storia, ovvero la nascita e il conseguente sacrificio del Figlio, che con la sua morte in croce ha garantito la salvezza dei mortali e l'espiazione del peccato originale⁵³. La digressione dottrinale, che ruota intorno a questo tema cardine della fede, parte, come spesso accade, dal tentativo di risolvere un dubbio del pellegrino. In questa occasione Dante non ha ben inteso il riferimento che l'anima di Giustiniano aveva fatto alla crocifissione di Cristo, avvenuta sotto l'impero di Tiberio:

«ché la viva giustizia che mi spira,
li concedette, in mano a quel ch'ì' dico,
gloria di far vendetta a la sua ira».
(*Par.* VI, 88-90)

Il termine «vendetta» (v. 90) ha qui il valore biblico di «giusta punizione»: Dio è infatti sdegnato a causa della colpa commessa dall'uomo⁵⁴. L'Impero romano ha il compito di dare legittimità giuridica alla condanna a morte di Gesù. Ma la punizione del peccato originale merita a sua volta di essere punita: Tito, l'assedio e la distruzione di Gerusalemme sono da ritenersi dunque giusta vendetta divina nei confronti dell'uccisione del Figlio. Nel canto VII Beatrice si appresta con la sua «gran sentenza» a sciogliere ogni dubbio del *viator* riguardo queste questioni teologiche:

«Secondo mio infallibile avviso,
come giusta vendetta giustamente
punita fosse, t'ha in pensier miso;
ma io ti solverò tosto la mente;
e tu ascolta, ché le mie parole
di gran sentenza ti faran presente».
(*Par.* VII, 19-24)

Quello che la guida spiegherà a Dante non riguarda il mistero dell'Incarnazione in sé, ma le

53 Il mistero dell'Incarnazione del Verbo è centrale anche nelle visioni dell'aldilà predantesche. Nella *Visio Pauli*, per esempio, si trova un pozzo, in cui vengono puniti e imprigionati coloro che non credettero in Cristo fatto carne: dato il particolare rilievo conferito alla punizione di queste anime, è chiaro come il peccato fosse ritenuto tra i peggiori. Cfr. *Visio Pauli*, in *Visioni dell'aldilà in Occidente*, cit., pp. 46-57, in particolare p. 52: «Et tulit eum ad septentrionem super puteum sigillatum sigillis septem. Et dixit angelus: “Vade longe, si non possis sustinere fetorem loci”. Et apertum est os putei, et surrexit quidam fetor super has penas. Et vidit muros igneos elevantes se ex utraque parte. Et dixit Paulus: “Quis est iste infernus?” [...] Et Paulus dixit: “Domine, qui sunt hii?”. Et dixit angelus: “Hii sunt gentiles qui non sunt baptizati nec crediderunt Christum in carne venientem, et qui non acceperunt corpus et sanguinem domini nostri Iesu Christi. Hi punientur sine fine”. Per la *Visio Pauli* cfr. anche: C. CAROZZI, *Eschatologie et au-delà. Recherches sur l'Apocalypse de Paul*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994. Sul tema dell'Incarnazione in Dante si veda: G. REGUZZONI, *Il tema del «cur Deus homo?» nel canto VII del Paradiso*, in «Synesis», IX (1992), 2, pp. 23-34; C. GIGANTE, *Canto VII – Teologia della Creazione e della Redenzione*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 1, pp. 200-227.

54 Cfr. per questa interpretazione ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.*

ragioni per le quali Dio abbia scelto proprio la crocifissione del suo figlio incarnato per sanare l'umanità macchiata del peccato originale. La dottrina di Beatrice fa eco alle parole del trattato sulla redenzione di Anselmo d'Aosta⁵⁵, il *Cur Deus homo*, ma anche alle teorie di Tommaso d'Aquino, influenzato dalle tesi anselmiane⁵⁶. Dante accoglie in primo luogo l'idea secondo cui era necessario trovare un'adeguata soddisfazione al peccato originale; l'uomo, in quanto creatura mortale, non sarebbe stato capace di porre rimedio con le sue sole forze alla colpa di Adamo: la macchia del peccato originale poteva essere cancellata solo da qualcuno che, partecipe al contempo della natura umana e divina, fosse in grado di assumere su di sé la colpa del primo uomo e soddisfare la «vendetta» di Dio. Se dunque si considera la natura umana di Cristo, la sua morte si compì «giustamente»; se invece è la natura divina a essere presa in considerazione, chi commise «tanta ingiuria» meritò nuovamente di essere punito:

«La pena dunque che la croce porse
s'a la natura assunta si misura,
nulla già mai si giustamente morse;
e così nulla fu di tanta ingiuria,
guardando alla persona che sofferse,
in che era contratta tal natura».
(*Par.* VII, 40-45)

Ne conseguono due reazioni: un terremoto scuote la terra per il delitto compiuto; il cielo si apre per garantire all'uomo la salvezza. L'Incarnazione del Verbo, come giusta e misericordiosa decisione di Dio⁵⁷ quale modalità per redimere il genere umano, è dunque il cardine su cui si muove il canto: l'ostica digressione dottrinale di Beatrice, infatti, catalizza l'attenzione iniziale del pellegrino e del lettore sul mistero del Cristo incarnato, per un «atto» di «eterno amore»:

55 Sulle relazioni tra Anselmo e Dante si veda: F.S. SCHMITT, s.v. *Anselmo d'Aosta*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. I, pp. 293-294. Si veda anche la recente lettura di A. GHISALBERTI, *Paradiso, Canto VII. Dante risponde alla domanda: perché un Dio uomo?*, in *Lectura Dantis Scaligera 2009-2015*, a cura di E. SANDAL, Roma-Padova, Antenore, 2016, pp. 141-158.

56 Cfr. G. RATI, *L'alto e magnifico processo (Canto VII del Paradiso)*, in ID., *Saggi danteschi e altri studi*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 57-80. Rati sottolinea come Tommaso, molto più di Anselmo, abbia posto l'accento sulla carità di cui Dio ha dato prova nel fare giustizia: carità e misericordia cui Dante stesso fa riferimento parlando delle due «vie» percorse («con l'atto sol del suo eterno amore», cfr. *Par.* VII, 33). Cfr. TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, III, q. 46, a. 1: «Ad tertium dicendum quod hominem liberari per passionem Christi, conveniens fuit et misericordiae et iustitiae eius. Iustitiae quidem, quia per passionem suam Christus satisfecit pro peccato humani generis, et ita homo per iustitiam Christi liberatus est. Misericordiae vero, quia, cum homo per se satisfacere non posset pro peccato totius humanae naturae, ut supra habitum est, Deus ei satisfactorem dedit filium suum [...]. Et hoc fuit abundantioris misericordiae quam si peccata absque satisfactione dimisisset».

57 Cfr. anche TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, III, q. 1, a. 1: «Homo autem purus satisfacere non poterat pro toto humano genere; Deus autem satisfacere non debebat; unde oportebat Deum et hominem esse Iesum Christum».

fin ch'al Verbo di Dio discender piacque
u' la natura, che dal suo fattore
s'era allungata, unì a sé in persona
con l'atto sol del suo eterno amore.
(*Par.* VII, 30-33)

Il ragionamento, che si protrarrà oltre nel canto, evidenziando come al centro della redenzione dell'uomo si ponga l'umiltà con cui il Figlio si fece carne⁵⁸, era già stato proposto nel *Convivio*:

Volendo la 'nmensurabile bontà divina l'umana creatura a sé riconformare, che per lo peccato della prevaricazione del primo uomo da Dio era partita e disformata, eletto fu in quello altissimo e congiuntissimo consistorio della Trinitade che 'l Figliuolo di Dio in terra discendesse a fare questa concordia⁵⁹.

Alla luce di quanto viene trattato in seguito alla preghiera incipitale, dunque, il termine «*Osanna*» (v.1) può essere letto e interpretato sottintendendo la sua origine etimologica veterotestamentaria. La parola può infatti essere intesa liturgicamente quale inno gioioso innalzato dagli spiriti eletti in onore del Dio che li ha salvati, ma il valore semantico allusivo alla salvezza non può essere tralasciato. La preghiera, recitata ancora alle porte del Paradiso, potrebbe valere come ultimo richiamo al destino degli uomini e al loro cammino terreno; potrebbe perciò testimoniare il grido dei beati per le genti del mondo che, come il pellegrino ha dimostrato con la sua esperienza diretta, possono ancora essere attanagliate da dubbi sulla redenzione e le sue motivazioni. A supporto di questa ipotesi si aggiunge la presenza dell'inno nel canto IX del *Purgatorio*, canto parallelo a questo per lo sguardo a ritroso rivolto ai pellegrini della terra⁶⁰, proprio pochi versi dopo il canto dell'*Osanna*:

Come del suo voler li angeli tuoi
fan sacrificio a te, cantando *Osanna*,
così facciano li uomini de' suoi.
(*Purg.* XI, 10-12)

La centralità dell'evento dell'Incarnazione nel canto può dunque spingere a una duplice interpretazione della preghiera, che sottintenda anche la richiesta di salvezza dell'uomo. Tuttavia, anche il significato liturgico della parola è calzante in merito al mistero del Dio incarnato. L'invocazione del *Sanctus*, infatti, viene pronunciata dal celebrante della Messa

58 Cfr. *Par.* VII, 97-100: «Non potea l'uomo ne' termini suoi / mai sodisfar, per non potere ir giuso / con umiltate obediendo poi, // quanto disobediendo intese ir suso»; 118-120: «e tutti li altri modi erano scarsi / a la giustizia, se 'l Figliuol di Dio / non fosse umiliato ad incarnarsi».

59 Cfr. *Convivio*, IV, v, 3.

60 Cfr. *Purg.* XI, 19-24.

subito prima della preghiera eucaristica, come preludio al rito della transustanziazione, in cui si compie la conversione del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Cristo.

Una volta svelate le ragioni ineffabili dell'opera salvifica di Dio nel canto in questione, tuttavia, l'inno, intonato a più riprese dalle anime del Paradiso, si inserisce in un clima di festa e giubilo per la salvezza, di fatto già ottenuta e interiorizzata dai beati: in queste occasioni, si vedrà, risulta più pertinente la valenza neotestamentaria di 'evviva!', sebbene il legame con l'Incarnazione rimanga stringente. Percorrendo i cieli più alti del terzo regno, Dante ha definitivamente abbandonato i dubbi e i limiti dell'uomo per innalzarsi spiritualmente, disposto dunque a mutare la propria preghiera in inno di lode.

La seconda parola ebraica della prima terzina del VII canto, «*sabaòth*» (v. 1), è il plurale di *sābhā*, che significa 'esercito'⁶¹. Accolta nella liturgia, principalmente nella preghiera del *Sanctus*, compare nel Nuovo Testamento in due occasioni:

Et sicut praedixit Isaias: «Nisi Dominus sabaoth reliquisset nobis semen, sicut Sodoma facti essemus et sicut Gomorrha similes fuissetus»⁶².

Ecce merces operariorum, qui messuerunt regiones vestras, quae fraudata est a vobis clamat, et clamor eorum in aures Domini sabaoth introivit⁶³.

Le espressioni «Deus sabaòth» e «Dominus Sabaoth» sottintendono il concetto di Dio come capitano delle schiere israelitiche durante le numerose guerre combattute in primo luogo contro i Filistei. I grandi profeti, tuttavia, si batterono contro l'idea che l'unico popolo amico di Dio fosse il regno di Israele e dunque, presto, le «armate» divennero anche quelle del cielo, riferendo l'epiteto alle schiere celesti, vale a dire agli angeli, alle stelle, e alla totalità degli spiriti eletti⁶⁴. Nella stessa direzione corre l'interpretazione del termine «*malacòth*» (v. 3), corruzione dantesca di *mamlacoth*, che in ebraico significa effettivamente 'regni'. Tutti i commentatori glossano il passo concordando unanimemente su questo valore semantico. Fa eccezione solo Francesco da Buti, il quale interpreta il termine con il significato di 'angeli nunzianti'⁶⁵.

Ad ogni modo Dante, nella prima occorrenza dell'*Osanna* nella terza cantica, pare volersi riferire esplicitamente, attraverso l'uso di due parole bibliche che sottintendono simili

61 Per il valore biblico e liturgico del termine si veda A. PENNA, s.v. *Sabaoth*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. V, coll. 1507-1508.

62 Cfr. Rm 9, 29.

63 Cfr. Ic 5, 4.

64 Cfr. Is 34, 4: «et tabescet omnis militia caelorum, et complicabuntur, sicut liber, caeli, et omnis militia eorum defluet, sicut defluit folium de vinea et de ficu».

65 Cfr. FRANCESCO DA BUTI, DDP, *ad loc.*

interpretazioni, a chi darà voce a questa preghiera in Paradiso, cioè gli spiriti beati incontrati nei cieli e nell'Empireo e gli angeli trionfanti del Primo Mobile⁶⁶. Non solo l'anima di Giustiniano, infatti, viene ritratta dal poeta nell'atto di lodare Dio per tramite della preghiera, ma anche altri beati. L'incontro con gli spiriti del cielo di Venere è infatti scandito dal canto dolce e sublime dell'*Osanna*, che permette al pellegrino di scorgere le anime dei beati, che gli vengono incontro luminose e splendenti, nella luce del nuovo pianeta in cui è appena approdato. Il canto è di una bellezza tale che Dante afferma di aver sempre desiderato, in seguito, riudire quei suoni:

e dentro a quei che più innanzi appariro
sonava *Osanna* sì, che unque poi
di riudir non fui senza disio.
(*Par.* VIII, 28-30)

Come nel caso del cielo di Mercurio sono dunque le anime beate a intonare l'inno. Tuttavia va segnalato come il poeta, nell'introdurre l'incontro con i nuovi personaggi che gli appaiono davanti, menzioni esplicitamente il momento in cui essi abbandonarono i loro seggi nell'Empireo per scendere nella sfera celeste e rendere possibile ai sensi l'esperienza dantesca. Nel farlo, Dante descrive la danza circolare, che in segno di lode e fervore avevano fatto anche le anime del cielo di Mercurio⁶⁷, e, per riferirsi all'effettiva sede della beatitudine, l'Empireo, nomina la gerarchia angelica dei Serafini, i più alti in dignità, che quindi chiarificano la compartecipazione nella lode e gloria eterna di beati e angeli:

Di fredda nube non disceser venti,
o visibili o no, tanto festini,
che non paressero impediti e lenti
a chi avesse quei lumi divini
veduti a noi venir, *lasciando il giro*
pria cominciato in li alti Serafini.
(*Par.* VIII, 22-27)⁶⁸

66 La cooperazione di beati e angeli nell'intonare la preghiera persiste ogni qualvolta compaia il canto dell'*Osanna*. Cfr., tra le altre, le due occorrenze purgatoriali nel Paradiso Terrestre (*Purg.* XXIX, 51; XXX, 13): l'*Osanna* viene prima intonato dai signori che rappresentano l'Antico Testamento, in seguito, il *Benedictus qui venit* dagli angeli che presentano l'arrivo di Beatrice. Come osserva Ronald L. Martinez (cfr. R.L. MARTINEZ, *Anna and the Angels Sing Osanna: Palm Sunday and the Cristo-rhyme in Dante's Purgatorio and Paradiso*, in «Critica del testo. Dante oggi/2», XIV (2011), pp. 293-309, a p. 297, n. 12) anche l'esegesi liturgica del *Sanctus* conferma questo tipo di collaborazione: «Horum igitur novum ordinum angelorum in divinis laudibus assiduitas acceptabile deo sacrificium intelligitur, eisdem ordinibus praelibatis ordo decimus condicionis humanae annexus est, et ex eius voce dicit sacerdos: "Cum quibus et nostras voces ut admitti iubeas deprecamur, supplicis confessione dicentes: Sanctus, sanctus, sanctus"», cfr. HILDEBERT DE LAVARDIN, *Liber de expositione missae*, in *PL* 171, 1161.

67 Cfr. *Par.* VII, 4-9.

68 Il corsivo è mio.

Peraltro la menzione degli ordini angelici incornicia di fatto la preghiera; se prima dell'inno venivano menzionati i Serafini, subito dopo l'anima che si rivelerà essere quella di Carlo Martello rivela al pellegrino che il gruppo di beati del cielo di Venere si volge insieme al terzo coro, quello dei Principati:

Indi si fece l'un più presso a noi
e solo incominciò: «Tutti sem presti
al tuo piacer, perché di noi ti gioi.
*Noi ci volgiam coi principi celesti
d'un giro e d'un girare e d'una sete,
ai quali tu del mondo già dicesti:
'Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete';*
e sem sì pien d'amor, che, per piacerti,
non fia men dolce un poco di quïete».
(*Par.* VIII, 31-39)⁶⁹

Un'apparizione analoga, che accosta una sensazione visiva (lo sfavillare delle luci) a una uditiva (il canto di una preghiera) si ha poi nel Primo Mobile, quando il pellegrino si trova proprio al cospetto delle intelligenze angeliche⁷⁰: i cerchi ignei che le ospitano cominciano a illuminarsi, e da ogni cerchio si innalza un coro di voci in lode al punto che in eterno è fisso al loro centro e verso cui tutti gli ordini sono attirati senza eccezione, Dio, della cui visione faccia a faccia godranno per l'eternità. In questa occasione sono solo gli angeli a intonare la preghiera, ma essa è inserita in un canto, il XXVIII, interamente dedicato alla loro visione e descrizione; pare quindi naturale che l'attenzione sia concentrata tutta su di loro.

E poi che le parole sue restaro,
non altrimenti ferro disfavilla
che bolle, come i cerchi sfavillaro.
L'incendio suo seguiva ogni scintilla;
ed eran tante, che 'l numero loro
più che 'l doppiar de li scacchi s'inmilla.
Io sentiva osannar di coro in coro
al punto fisso che li tiene a li ubi,
e terrà sempre, ne' quai sempre fuoro.
(*Par.* XXVIII, 88-96)

69 Il corsivo è mio.

70 Sugli angeli di Dante cfr. A. MELLONE, s.v. *Angelo*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. I, pp. 268-71; ID., s.v. *Gerarchia angelica*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. III, pp. 122-124; C. VASOLI, s.v. *Intelligenza*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. III, pp. 473-474. Si vedano anche: D. SBACCHI, *La presenza di Dionigi Aeropagita nel Paradiso di Dante*, Firenze, Olschki, 2006; la recente lettura (che offre anche spunti iconografici) di E. MALATO, *Canto XXVIII – La visione del «vero che si queta ogni intelletto»*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 2, pp. 812-853.

Questa volta il riferimento alla danza circolare non è esplicito come nelle occorrenze precedenti: tuttavia il richiamo ai «cerchi» (v. 90) in cui sono disposti gli ordini angelici rimanda sempre alla circolarità come segno di perfezione. Infine la precisazione «di coro in coro» (v. 94) qualifica il canto come proprio di tutti gli angeli, senza alcuna eccezione. Andrà dunque spiegato il riferimento esplicito alla preghiera dell'*Osanna* associata in particolare alla seconda terna di intelligenze angeliche, quella di Dominazioni, Virtù e Potestà. Dante, infatti, dalla descrizione generale e d'insieme di tutte le gerarchie, passa a elencarle nel dettaglio a gruppi di tre:

L'altro ternaro, che così germoglia
in questa primavera sempiterna
che notturno Arïete non dispoglia,
perpetüalmente 'Osanna' sberna
con tre melode, che suonano in tree
ordini di letizia onde s'interna.
In essa gerarcia son l'altre dee:
prima Dominazioni, e poi Virtudi;
l'ordine terzo di Podestadi èe.
(*Par.* XXVIII, 115-123)

Il triplice canto dell'*Osanna*, intonato dalla seconda triade angelica con «tre melode» (v. 119), sottolinea il fatto che, al di là della lode che tutte le gerarchie indirizzano a Dio (v. 94), la preghiera è legata soprattutto alle tre sfere celesti centrali: quelle governate da Dominazioni, Virtù e Potestà. Come rileva Ronald L. Martinez⁷¹, Dante ha attribuito ai tre cieli rispettivamente coinvolti, quelli del Sole, di Marte e di Giove, un ruolo centrale nella terza cantica. Nel primo ha infatti inserito le due agiografie dei santi Francesco e Domenico, nonché le danze circolari dei sapienti⁷²; nel secondo il segno della croce luminosa formata dagli spiriti dei combattenti; nel terzo lo spettacolo del «*Diligite iustitiam*» scritto nel cielo. Tra l'altro è interessante notare come in ciascuna di queste tre sfere Dante inserisca la rima identica in «Cristo»⁷³, ponendo al centro tematico della triade la figura del Figlio e alludendo quindi all'Incarnazione quale mistero fondante la salvezza dell'uomo.

71 Cfr. R.L. MARTINEZ, *Anna and the Angels Sing Osanna*, cit., pp. 302-304.

72 Sulle danze in Paradiso cfr. *infra* capitolo 5 (*Actio liturgica*).

73 Un'altra occorrenza della rima in «Cristo» si trova in *Par.* XXXII, nell'Empireo, canto in cui peraltro ritorna anche il canto dell'*Osanna*: «“ma poi che 'l tempo de la grazia venne, / senza battesimo perfetto di Cristo / tale innocenza là giù si ritenne. // Riguarda omai ne la faccia che a Cristo / più si somiglia, ché la sua chiarezza / sola ti può disporre a veder Cristo”» (vv. 82-87). Sulle rime in «Cristo» nella *Commedia*, si veda: T.E. HART, *The Cristo-rhymes and polyvalence as a principle of structure in Dante's Commedia*, in «Dante Studies», CV (1987), pp. 1-42; A.R. ASCOLI, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 392-396.

Domenico fu detto; e io ne parlo
sì come de l'agricola che Cristo
elesse a l'orto suo per aiutarlo.

Ben parve messo e famigliar di Cristo:
che 'l primo amor che 'n lui fu manifesto,
fu al primo consiglio che diè Cristo.
(Par: XII, 70-75)

Qui vince la memoria mia lo 'ngegno;
ché quella croce lampeggiava Cristo,
sì ch'io non so trovare essempro degno;
ma chi prende sua croce e segue Cristo,
ancor mi scuserà di quel ch'io lasso,
vedendo in quell'albor balenar Cristo.
(Par: XIV, 103-108)

esso ricominciò: «A questo regno
non salì mai chi non credette 'n Cristo,
né pria né poi ch'el si chiavasse al legno.
Ma vedi: molti gridan 'Cristo, Cristo!',
che saranno in giudicio assai men prope
a lui, che tal che non conosce Cristo».
(Par: XIX, 103-108)

Peraltro, che la seconda triade angelica fosse legata alla figura trinitaria del Figlio era già stato asserito da Dante nel *Convivio*:

Ché si può contemplare della potenza somma del Padre: la quale mira la prima gerarzia, cioè quella che è prima per nobilitade e che ultima noi annoveriamo. E puotesi contemplare la somma sapienza del Figlio: e questa mira la seconda gerarzia. E puotesi contemplare la somma e ferventissima caritade dello Spirito Santo: e questa mira l'ultima gerarzia, la quale, più propinqua, a noi porge delli doni che essa riceve⁷⁴.

Se dunque nelle sfere più alte del Paradiso il canto dell'*Osanna* è presumibilmente da intendersi nella sua accezione liturgica legata al giubilo, il legame con Cristo e la sua opera di salvezza è tuttavia ancora marcato a più riprese e stringente⁷⁵.

Infine è nell'Empireo, dimora effettiva di tutti i beati e altresì delle schiere celesti, che per l'ultima volta nel poema l'inno fa la sua comparsa nel canto gioioso di Anna, madre di Maria, descritta nell'atto di contemplare felice la figlia, da cui mai distoglie lo sguardo, sebbene sia dedita, come gli altri spiriti eletti, al canto di lode:

74 Cfr. *Convivio*, II, v, 8.

75 Nelle visioni dell'aldilà predantesche il canto del *Sanctus*, fortemente connesso a quello dell'*Osanna*, è spesso associato alle lodi della Trinità in genere. Tuttavia il mistero dell'Incarnazione è strettamente legato alle tre persone divine. Va ricordato, peraltro, che nel *corpus* visionario sono spesso gli angeli (anche in un'opera come il *Libro della Scala*) a intonare la preghiera. Le poche occorrenze dell'*Osanna* (cfr. *Visio Anselmi Scholastici*, in *PL* 151, 645-646) legano invece l'inno più a forme di esultanza che di supplica. Cfr. *supra* il capitolo 1 (*Il Paradiso nelle visioni dell'aldilà predantesche: canti, preghiere, gesti*).

«Di contr'a Pietro vedi sedere Anna
tanto contenta di mirar sua figlia,
che non move occhio per cantare osanna».
(*Par.* XXXII, 133-135)

Anche in questo caso l'inno è esplicitamente cantato e, dopo i due riferimenti agli angeli nel XXVIII canto del *Paradiso*, tornano a essere chiamati in causa gli spiriti eletti; attraverso la descrizione dell'anima di Anna, infatti, Dante si riferisce alla condizione di giubilo di tutte le anime dell'Empireo. Angeli e beati, quindi, vengono di volta in volta, a seconda dei luoghi in cui il pellegrino si trova durante il suo viaggio, chiamati in causa nell'intonazione della preghiera dell'*Osanna*. D'altra parte anche le due occorrenze bibliche del *Sanctus* ripropongono l'inno intonato una volta nel libro di Isaia, dai Serafini, e una seconda volta nell'Apocalisse, dai quattro animali, simbolo degli evangelisti:

Seraphim stabant super illud: sex alae uni et sex alae alteri: duabus velabant faciem eius et duabus velabant pedes eius et duabus volabant, et clamabant alter ad alterum et dicebant: Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus exercituum: plena est omnis terra gloria eius⁷⁶.

Et quattuor animalia singula eorum habebant alas senas et in circuitu et intus plena sunt oculis et requiem non habebant die ac nocte dicentia: Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus omnipotens, qui erat et qui est et qui venturus est⁷⁷.

Inoltre, anche il Prefazio della Messa, in cui si esplicita che il *Sanctus* viene cantato dalle gerarchie angeliche, avvalorata il legame con i cieli del Paradiso dantesco: nel canto propriamente dedicato alle intelligenze angeliche, infatti, il XXVIII, il pellegrino ode «osannar di coro in coro» (v. 94), sottintendendo in questo canto la partecipazione di tutti gli ordini degli angeli. Nel Prefazio della Domenica delle Palme sono quattro le gerarchie menzionate:

Et ideo cum angelis et archangelis cum tronis et dominationibus. Cumque omnia militia celestis exercitus hymnum glorie tue canimus sine fine dicentes. Sanctus sanctus sanctus dominus deus sabaoth. Pleni sunt celi et terra. Gloria tua osana in excelsis. Benedictus qui

76 Cfr. Is 6, 2.

77 Cfr. Ap 4, 8. Sull'*Apocalisse* come ipotesto dantesco cfr.: A. VALLONE, *La Divina Commedia e l'Apocalisse*, in Id., *Percorsi danteschi*, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 11-41; C. SBORDONI, *L'Apocalisse nella Commedia di Dante*, in *Apocalissi e letteratura*, a cura di I. DE MICHELIS, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 31-54; S. CRISTALDI, *Un ipotesto biblico: l'Apocalisse*, in «Lecture classensi. Le tre corone», XXXVII (2008), pp. 83-117; G. NUvoli, *Dante lettore dell'Apocalisse*, in *L'Apocalisse nel Medioevo*. Atti del Convegno internazionale dell'Università degli Studi di Milano e della SISMEL, Gargano sul Garda, 18-20 maggio 2009, a cura di R.E. GUGLIELMINETTI, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 531-554.

uenit in nomine domini. Osana in excelsis⁷⁸.

Mentre nel *Prephatio generalis in cantu solemni* vengono nominati cinque ordini angelici:

Per Christum dominum nostrum. Per quem maiestatem tuam laudant angeli adorant dominationes. tremunt potestates. Celi celorumque uirtutes ac beata seraphin sotia exsultatione concelebrant. Cum quibus et nostras voces ut admitti iubeas deprecamur supplici confessione dicentes. Sanctus⁷⁹.

Quattro sono dunque i canti in cui l'*Osanna* compare nella terza cantica⁸⁰, e non è un caso che essi siano disposti da Dante in una struttura a cornice, due all'inizio e due alla fine dell'*iter* del pellegrino di cielo in cielo. Se però la prima occorrenza è ancora caratterizzata dal significato veterotestamentario del termine, nell'accezione di 'salva, di grazia', tutte le altre si plasmano più correttamente sulla lode ed esaltazione messianica, passata attraverso il Nuovo Testamento nella liturgia cristiana, e avente il significato di 'evviva'. Dante, prima che i misteri e i motivi della redenzione gli siano chiariti dalle parole dottrinali della guida nel VII canto del *Paradiso*, ha bisogno di un'ultima richiesta, per la salvezza dell'uomo terreno. L'appello, da quel momento in avanti, non avrà più ragione d'essere: l'evento dell'Incarnazione, infatti, non solo si è chiarito nella mente del pellegrino dopo la

78 Cfr. *Missale romanum Mediolani 1474*, cit., I, p. 202.

79 Cfr. *Missale romanum Mediolani 1474*, cit., I, p. 205. Entrambi i testi dal *Missale* sono citati da R.L. MARTINEZ, *Anna and the Angels Sing Osanna*, cit., a p. 299 (cfr. anche la n. 17). Martinez sottolinea che anche Guillaume Durand nel *Rationale* (ed. cit., IV, 33, 35-36) riprende dieci Prefazi, nove dei quali si trovano nel *Missale* (pp. 203-205). Un testo del *Missale* (p. 205), inoltre, il *Prefatio in sancta trinitate*, menziona anche i Cherubini: «quem laudant angeli, atque archangeli cherubim quoque ac seraphin, qui non cessant clamare quotidie una voce dicentes, sanctus»; cfr. anche *Rationale* IV, 33, 15.

80 L'*Osanna* (o parte di esso) si canta anche nel *Paradiso Terrestre*. Si veda *Purg.* XXIX, 49-51: «la virtù ch'a ragion discorso ammannà, / si com'elli candelabri apprese, / e ne le voci del cantare 'Osanna'». In questo passo Dante riecheggia l'episodio evangelico in cui la folla acclama l'ingresso di Gesù in Gerusalemme (cfr. Mt 21, 8-9; Mr 11, 8-10; Io 12, 13). Tale riferimento verrà però esplicitato solo quando, nel canto successivo, il pellegrino sente intonare anche la seconda parte dell'inno festante («*Benedictus qui venis*», cfr. *Purg.* XXX, 19) in relazione alla comparsa sulla scena di Beatrice. Nell'allegorica processione è significativo sottolineare che l'inno viene intonato in un primo momento da quelli che a Dante appaiono come candelabri, ma forse anche dai ventiquattro signori, che raffigurano simbolicamente l'Antico Testamento: essi acclamano Cristo, futuro salvatore dell'umanità, nell'attesa di una risposta di Dio all'uomo peccatore, motivo per cui la lode non può dirsi ancora del tutto completa. La valenza dell'*Osanna*, come vero e proprio inno di giubilo, invece, si manifesta solamente nel canto successivo, con l'esplicito richiamo al Vangelo: Beatrice diviene infatti figura dell'avvento del Verbo nel mondo, simile, nella sua venuta, a Cristo stesso. Sull'allegoria e l'importanza dei canti dell'Eden si veda L. PERTILE, *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998. Il canto dell'*Osanna* e Beatrice sono legati anche nella *Vita Nova*, nel momento in cui la donna viene assunta in cielo con dagli angeli: «Io imaginava di guardare verso lo cielo, e pareami vedere moltitudine d'angeli li quali tornassero in suso, ed aveano dinanzi da loro una nebulletta bianchissima. A me pareva che questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole del loro canto mi pareva udire che fossero queste: *Osanna in excelsis*; e altro non mi pareva udire» (cfr. *Vita Nova*, 14, 7). Cfr. anche *Vita Nova*, 14, 25-26). Sull'argomento si veda: R.L. MARTINEZ, *The Poetics of Advent Liturgies: Dante's Vita nova and Purgatorio*, in *Le culture di Dante: studi in onore di Robert Hollander*. Atti del quarto Seminario dantesco internazionale (University of Notre Dame, Indiana, USA), 25-26 settembre 2003, a cura di M. PICONE, T.J. CACHEY JR. e M. MESIRCA, Firenze, Cesati, 2004, pp. 271-234.

dissertazione di Beatrice, ma è stato più volte esaltato, attraverso il ricorso a richiami cristologici, di cielo in cielo. La preghiera può dunque passare e trasformarsi dalla supplica alla lode. In quest'ottica esegetica, che pone il momento dell'Incarnazione (e la sua comprensione teologica da parte dell'uomo-Dante nel secondo cielo) come chiave di volta tra le due diverse possibilità interpretative della preghiera, è fondamentale evidenziare che l'ultima occorrenza (liturgica) dell'*Osanna* è inserita dal poeta proprio in versi che la mettono in stretta relazione con colei che fu il tramite scelto da Dio per operare l'Incarnazione nel mondo e dare luogo al suo disegno di salvezza. La Vergine, additata come «figlia» terrena di Anna, ancora prima che «figlia» di Dio come tutte le creature⁸¹: «Di contr'a Pietro vedi seder Anna / tanto contenta di mirar *sua figlia*, / che non move occhio per cantare osanna»⁸².

3.2 Liturgie mariane

Nel tratteggiare il ruolo e la figura della Vergine nel *Paradiso*, Dante si pone in linea con la tradizione visionaria e laudistica che lo aveva preceduto⁸³. I paradisi delle *visiones* antecedenti alla *Commedia* sono infatti arricchiti sovente dalla presenza di Maria, che compare come personaggio nella drammatizzazione degli eventi, ovvero come donna invocata per la salvezza delle anime in viaggio. La Vergine, infatti, ha, nei testi predanteschi, una duplice funzione. Da un lato è invocata quale arma di salvezza per i viventi, unica in grado di piegare il giudizio divino e ottenere l'assoluzione dai peccati dei mortali. Ne è un esempio *Il miracolo di Teofilo*, il quale, dopo aver sancito un patto con il diavolo, intravede per se stesso una possibilità di redenzione solo nella fiducia riposta in una preghiera a Maria. Ma la Vergine è invocata anche dalle anime della corte celeste affinché interceda presso il divino per garantire loro la visione beatifica di Dio. Di questo ruolo di Maria è testimone, per esempio, il *De Jerusalem celesti* di Giacomino da Verona. È evidente che anche il poema dantesco riprende entrambe queste prerogative mariane, incorniciato com'è dall'opera di salvezza della Vergine nei riguardi del pellegrino nella selva oscura⁸⁴ e dall'ultima supplica di Bernardo⁸⁵ perché ella interceda per Dante a garantirgli la *visio Dei*.

Questa continuità con il *corpus* visionario non è riscontrabile solo nelle funzioni di

81 Cfr. *Par.* XXXIII, 1: «Vergine Madre, figlia del tuo figlio».

82 Cfr. *Par.* XXXII, 133-135: il corsivo è mio.

83 Si fa qui riferimento ai testi e alle conclusioni del capitolo 1 (*Il Paradiso nelle visioni dell'aldilà predantesche: canti, preghiere, gesti*). Per ogni richiamo puntuale si rimanda perciò alla specifica sezione.

84 Cfr. *Inf.* II, 94-96.

85 Cfr. *Par.* XXXIII, 1-39.

Maria, ma anche nelle modalità con cui a lei il poeta si riferisce. I testi passati in rassegna mostrano come sia tendenza diffusa degli autori inventare le parole e la struttura delle preghiere mariane inserite nelle proprie opere: di rado, infatti, compaiono citati i testi della liturgia. In quest'ottica Dante pare discostarsi dalla tradizione, in quanto nel suo *Paradiso* – ma anche in *Purgatorio* – inserisce la recita o il canto da parte delle anime di inni mariani come l'*Ave Maria*⁸⁶ e le antifone *Salve Regina*⁸⁷ e *Regina Coeli*⁸⁸. Tuttavia, come è noto data la popolarità del testo cui ci si riferisce, il poeta non si sottrae nemmeno all'uso tipico delle *visiones* di inventare le preghiere rivolte alla Vergine: l'orazione posta a chiosa del poema, pronunciata da san Bernardo, è infatti un testo originale di Dante, seppure possa essere considerato una *summa* di tutta la tradizione innologica e liturgica non solo inserita nella *Commedia*, ma anche a essa precedente.

Completamente sulla linea della tradizione invece è il fatto che il poeta dissemini i luoghi prettamente mariani della terza cantica di riferimenti ai momenti cardine della vita di Maria, come per esempio l'Annunciazione. Questo avveniva ne *Il miracolo di Teofilo*, quando l'anima in pena faceva riferimento al saluto dell'arcangelo a Maria, e avviene nel *Paradiso* dantesco in quelle occasioni in cui viene posta sulla scena la sacra rappresentazione del momento dell'annuncio⁸⁹.

Ancora, Dante inserisce nelle terzine di lode alla Vergine numerosi epiteti dell'uso liturgico (antifone, litanie), largamente diffusi nelle *visiones* e nei laudari. Essi sono forse il più grande tributo a tutta la tradizione mariana precedente, che degli elenchi di appellativi rivolti alla Vergine aveva fatto il suo perno.

Rimane perciò da analizzare in che modo i testi della liturgia, che sono regolarmente assenti nelle opere precedenti alla *Commedia*, illuminino l'ermeneutica dei passi in cui il poeta li immagina intonati e aggiungano un significato al contesto teologico in cui sono inseriti⁹⁰.

3.2.1 *Ave Maria*

L'*Ave Maria*, nota anche come «salutazione angelica», è una delle preghiere mariane più care alla cristianità e alla devozione dei fedeli. La formulazione odierna è il frutto di uno sviluppo secolare ed è stata fissata da Pio V, il quale ne prescrisse la recita all'inizio delle ore

86 Cfr. *Par.* III, 121-122; XXXII, 95.

87 Cfr. *Purg.* VII, 82.

88 Cfr. *Par.* XXIII, 128.

89 Cfr. *Par.* XXIII, 103-111; XXXII, 88-99.

90 Sul ruolo di Maria e la sua funzione liturgica nell'opera di Dante si veda: C. LE LAY, *Marie: présence invoquée: fonction liturgique*, in *Marie dans la Comédie de Dante*, cit., pp. 109-233.

canoniche insieme al *Pater* (1568) e la fece entrare dunque nell'uso liturgico⁹¹. Il testo si compone di tre sezioni distinte. L'inizio è scandito dalle parole che l'arcangelo Gabriele pronunciò durante l'Annunciazione del divino concepimento alla Vergine: «Ave, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus»⁹². Successivamente, a esse si affianca il saluto di Elisabetta: «benedictus fructus ventris tui»⁹³. Sul finire della preghiera è posta invece un'invocazione a Maria, aggiunta dalla Chiesa a testimonianza della fiducia nel suo ruolo di interceditrice: «Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen». La fusione delle prime due parti risale all'antichità: lo testimoniano due *ostraka* egiziani del VI e VII secolo, in cui i due versetti del vangelo di Luca sono accostati e formano un'unica apostrofe alla Vergine⁹⁴. Tale formula venne fissata nell'antifonario gregoriano (VI secolo) per l'offertorio della Messa della quarta domenica di Avvento e rimase in uso per tutto il Medioevo nella seguente versione:

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui⁹⁵.

La supplica conclusiva venne invece elaborandosi gradualmente, ampliandosi di volta in volta, tra il XIII e il XV secolo; Urbano IV (1261-1264) aggiunse anche l'esplicito riferimento al nome di Gesù. Con l'implorazione finale, l'*Ave Maria* divenne dunque una preghiera vera e propria, diversamente da prima, quando veniva perlopiù intesa come salutatione in onore della Vergine⁹⁶. Molto diffusa in tutto il periodo medievale era la recita quotidiana dell'*Ave*, ripetuta anche molte volte al giorno come pratica penitenziale, accompagnata talvolta da un inchino, una genuflessione o una prostrazione⁹⁷. Di questo uso si trova testimonianza nei libri di leggende o miracoli mariani, come le *Laudes de Virgine Maria* di Bonvesin da la Riva⁹⁸, o

91 Sulla «salutatione angelica» si veda la voce *Angelica Salutatione*, in *Lessico Ecclesiastico Illustrato. Opera redatta da Professori, Dottori e Sacerdoti*, 4 voll., Milano, F. Vallardi, 1900, vol. I, p. 271. Da confrontare con U. BERLIÈRE, s.v. *Angélique (Salutation)*, in *Dictionnaire de théologie catholique*, cit., t. I, coll. 1273-1277. Per la mariologia medioevale, e la salutatione angelica in particolare, si legga almeno FR. CONRADI A SAXONIA *Speculum Beatae Mariae Virginis*, sec. codices mss. castigatum et denuo editum a PP. Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas (Quaracchi), ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1904 (sulla *Salutatio* cfr. *Lectio I*, pp. 7-11). L'opera, che nel Medioevo venne erroneamente attribuita allo stesso san Bonaventura, ebbe grande diffusione tra XIII e XIV secolo.

92 Cfr. Lc 1, 28.

93 Cfr. Lc 1, 42.

94 Per queste informazioni sulla preghiera cfr. I. CECCHETTI, s.v. *Ave Maria*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. II, coll. 512-516, a col. 515.

95 Per la scansione del testo si segue: S. MAGGIANI, s.v. *Angelus*, in *Nuovo dizionario di mariologia*, cit., pp. 25-39, in particolare a p. 27.

96 Cfr. H. THURSTON S.J., s.v. *Ave Maria*, in *Dictionnaire de spiritualité*, cit., t. I, coll. 1161-1165, a col. 1164.

97 Ivi, col. 1163.

98 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *Laudes de Virgine Maria*, in *Poeti del Duecento*, cit., vol. II, pp. 667-670; 682-702.

la *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze⁹⁹, dove in varie occasioni la pronuncia della preghiera dell'*Ave* costituisce un efficace scongiuro verso le potenze e le tentazioni demoniache.

Prestando attenzione al testo della preghiera, risulta evidente come il nucleo teologico attorno a cui essa è costruita è il mistero dell'Incarnazione, punto cruciale della storia della cristianità in cui convergono l'umile assenso di Maria all'arcangelo Gabriele durante l'Annunciazione e la successiva opera di Redenzione di Cristo nel mondo. Gli epiteti riferiti alla Vergine, su cui è scandita l'orazione, dipendono tutti dalla predestinazione di Maria a essere madre di Gesù: vengono infatti celebrate la sua purezza e santità di vita, che l'hanno resa gradita agli occhi di Dio, e la sua missione di maternità. L'«Ave» pronunciato dall'arcangelo non è quindi solo la formula di saluto latina, ma nel contesto dell'Annunciazione assume il valore di esortazione alla gioia per il prossimo avvento del Messia, che viene a dare compimento alle profezie bibliche che ne avevano annunciato la venuta¹⁰⁰: Maria deve dunque rallegrarsi per il grande privilegio di essere stata scelta «in mulieribus» come madre del Verbo incarnato. L'espressione «gratia plena» individua poi la sua perfezione morale, l'essere stata generata senza peccato: la Vergine, già prima di ricevere l'annuncio, era pura e piena di Spirito Santo, qualità che l'hanno elevata al di sopra delle altre donne, per prepararla alla missione cui era destinata. Il concetto è ribadito e rafforzato dalle parole «Dominus tecum», a cui il testo evangelico aggiunge come corollario: «Ne timeas, Maria; invenisti enim gratiam apud Deum»¹⁰¹. L'espressione è scritturale: usata ogniqualvolta Dio elegge qualcuno a un compito particolarmente glorioso, assicurandogli il suo sostegno perché l'impresa abbia esito positivo¹⁰². La missione della Vergine è cruciale per il popolo cristiano: essa deve favorire l'ingresso del Figlio nel mondo, così che possa liberare l'umanità dal peccato e dalla morte. Nella preghiera, infine, Maria è definita, per mezzo delle parole di Elisabetta, «benedicta in mulieribus», a significare la speciale predilezione di Dio per lei. Se la madre carnale dell'uomo lo ha maledetto¹⁰³, la Vergine, madre del Dio incarnato, è divenuta

99 Cfr. IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di G.P. MAGGIONI, 2^a ed. rivista dall'autore, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 1998.

100 Cfr., tra le altre, Is 7, 14: «Propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum. Ecce virgo concipiet et pariet filium, et vocabitur nomen eius Emmanuel».

101 Cfr. Lc 1, 30.

102 Cfr. Gn 15, 1: «Noli timere, Abram, ego protector tuus sum, et merces tua magna nimis»; 26, 24: «Ego sum Deus Abraham patris tui, noli timere, quia ego tecum sum; benedicam tibi et multiplicabo semen tuum propter servum meum Abraham»; Ex 3, 12: «Ego ero tecum, et hoc habebis signum, quod miserim te: Cum eduxeris populum meum de Aegypto, immolabis Deo super monte istum»; Dt 31, 23: «Confortare et esto robustus; tu enim introduces filios Israël in terram, quam pollicitus sum, et ego ero tecum».

103 Cfr. Gn 3, 16-17: «Mulieri quoque dixit: Multiplicabo aerumnas tuas et conceptus tuos; in dolore paries filios et sub viri potestate eris et ipse dominabitur tui. Adae vero dixit: Quia audisti vocem uxoris tuae et comedisti de ligno, ex quo praeceperam tibi ne comederes, maledicta terra in opere tuo: in laboribus comedes ex ea cunctis diebus vitae tuae»; Ecli 25, 33: «A muliere initium factum est peccati, et per illam omnes morimur».

dispensatrice della sua salvezza per mezzo del proprio ventre.

In questa forma l'*Ave Maria* divenne la più diffusa e popolare tra tutte le preghiere dedicate alla Vergine, anche grazie allo sviluppo di diverse forme di culto a essa correlate, come, per esempio, il rosario (e la sua corona), che prevedeva la recita dell'inno reiterata centocinquanta volte. A riprova dell'importanza dell'invocazione nei secoli, infine, sta il fatto che dal XII secolo in avanti il suo insegnamento fu imposto al popolo accanto a quello di altre preghiere, come il *Credo* e il *Pater*, orazioni fondamentali della fede cristiana¹⁰⁴.

La centralità dell'*Ave Maria* nella comune devozione medievale della Vergine è confermata anche dalla *Commedia* dantesca, dove le è riservato un ruolo di assoluta preminenza rispetto alle altre preghiere mariane nel poema. Si tratta infatti dell'unico testo dedicato a Maria cui si fa riferimento più volte nell'opera, citando il brano del Vangelo di Luca¹⁰⁵, unico tra i sinottici a trasmettere il racconto dell'annuncio di Nazareth, spesso con dovizia di particolari: ciascuna occorrenza, peraltro, è disposta in un momento particolarmente rilevante del viaggio del pellegrino nell'aldilà. In due occasioni è citata la semplice formula di saluto «Ave», mentre per altre due volte Dante ode cantare la preghiera; in un caso è un'anima beata del Paradiso a intonarne le parole, nell'altro lo stesso arcangelo Gabriele¹⁰⁶.

L'«Ave», si è detto, è la cifra distintiva del momento dell'Annunciazione; per tale motivo il poeta utilizza il termine in ogni occasione in cui voglia richiamare l'attenzione del lettore su quell'evento al contempo sacro e storico, quasi a condensare in un'unica espressione tutto il significato a essa sotteso. Il primo luogo oltremondano in cui il saluto angelico viene evocato nel poema è la prima cornice del Purgatorio, nella quale espiano le proprie colpe le anime dei superbi¹⁰⁷. L'annuncio a Maria è dunque la prima scena esemplare di tutto il secondo regno, collocata in posizione di spicco, proprio a inaugurare l'*iter* di purificazione di tutti i penitenti. Dante e Virgilio osservano alcune scene istoriate, che si riveleranno essere *exempla* di umiltà con il compito di correggere il vizio opposto: la prima di queste immagini riproduce realisticamente l'Annunciazione. La raffigurazione ritrae l'attimo stesso in cui l'arcangelo Gabriele rivolge alla Vergine il saluto e l'umile risposta che segue:

104 Cfr. la voce *Angelica salutatione*, in *Lessico Ecclesiastico Illustrato*, cit., p. 271.

105 Per i riscontri tra i brani danteschi e il Vangelo di Luca cfr. M. ADINOLFI, *I personaggi neotestamentari nella Divina Commedia*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia». Firenze 26-27-28 settembre 1986, a cura di G. BARBLAN, Firenze, Olschki, 1988, pp. 125-141, in particolare alle pp. 138-139.

106 Sull'importanza della preghiera nell'opera dantesca cfr. D. BALBONI, s.v. *Ave* e *Ave Maria*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. I, p. 465.

107 Sui vizi capitali e la loro interpretazione nel Medioevo cfr. C. CASAGRANDE, S. VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-34.

L'angel che venne in terra col decreto
 de la molt'anni lagrimata pace,
 ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,
 dinanzi a noi pareva sì verace
 quivi intagliato in un atto soave,
 che non sembiava imagine che tace.
 Giurato si saria ch'el dicesse 'Ave!';
 perché iv'era imaginata quella
 ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;
 e avea in atto impressa esta favella
 'Ecce ancilla Dei', propriamente
 come figura in cera si suggella.
 (*Purg.* X, 34-45)

Da notare subito è l'assenza dei nomi dei due protagonisti, la quale tuttavia non rende problematica la loro identificazione¹⁰⁸; al posto dei nomi il poeta sceglie di citare parzialmente le parole pronunciate nella narrazione evangelica, che mirano a rafforzare l'effetto di concretezza che la scena vuole suggerire. La verosimiglianza con cui sono effigiate le immagini suscita infatti nel pellegrino l'impressione che esse siano effettivamente animate e crea l'illusione di poter udire quelle parole¹⁰⁹. Il saluto angelico, dunque, non viene propriamente ascoltato da Dante e neppure appare scritto nel marmo come didascalia: è la capacità mimetica dell'effigie a comunicare direttamente all'animo del *viator*. In questo episodio l'«Ave» dialoga con la pronta risposta di Maria, per conferire al gesto di umiltà della donna il massimo risalto. Infatti l'accondiscendenza della Vergine è tanto più da lodare se messa in rapporto con il glorioso elogio rivoltole da Gabriele. Ella da un lato ha saputo mettere da parte il timore che poteva suscitare la prospettiva di dare alla luce il figlio di Dio, dall'altro ha evitato di cedere al peccato di superbia che poteva seguire la presa in carico di una missione di tale portata. Così, con atto di totale sottomissione e fiducia, Maria ha uniformato la sua volontà a quella di Dio, e per questo atto di umiltà è stata ricompensata con

108 Il nome dell'arcangelo Gabriele compare solo due volte in tutta la *Commedia*: una prima occorrenza si trova in *Par.* IV, 47, ricordato insieme a Michele come rappresentante delle creature angeliche. Ma è soprattutto la seconda a essere importante, in quanto contiene il riferimento al ruolo avuto da Gabriele durante l'Annunciazione. Si tratta della menzione nell'invettiva pronunciata da Folchetto di Marsiglia nel cielo di Venere contro l'avarizia dei religiosi: «non vanno i lor pensier a Nazarette, / là dove Gabriello aperse l'ali», *Par.* IX, 137-138.

109 Tra le letture dedicate a questo episodio, quella che più illustra il concetto di «visibile parlare» delle figure istoriate nella prima cornice è G. GÜNTERT, *Canto X*, in *Lectura Dantis Turicensis – Purgatorio*, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2002, pp. 139-155. Sull'episodio si vedano anche: H. GMELIN, *Il canto X del Purgatorio*, in *Lecture dantesche – Purgatorio*, a cura di G. GETTO, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 869-880; D. ISELLA, *Gli 'exempla' del canto X del Purgatorio*, in «Studi danteschi», XLV (1968), pp. 146-156. Cfr. anche L. BATTAGLIA RICCI, «Vidi e conobbi l'ombra di colui». *Identificare le ombre*, in *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006, («Gerione – Incroci danteschi», Dipartimento di Italianistica, Università degli Studi di Parma, 1), pp. 49-80; M. PICONE, *Il cemento delle arti nella Commedia. Dante nel girone dei superbi (Purgatorio X-XII)*, in M.M. DONATO, L. BATTAGLIA RICCI, M. PICONE, G.Z. ZANICHELLI, *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 81-107.

il più grande onore nella beatitudine del cielo. La trama lessicale dell'*exemplum* insiste più volte sul verbo «aprire», che richiama con tutta probabilità l'immagine metaforica delle porte del cielo, che in seguito all'Incarnazione si sono spalancate per l'uomo. L'arcangelo Gabriele è infatti definito come il messaggero del «decreto» che «*aperse* il ciel del suo lungo divieto» (v. 36)¹¹⁰, vale a dire come colui che ha annunciato la decisione divina di riconciliarsi con l'umanità e permetterle di avere accesso al Paradiso. Successivamente lo stesso concetto è poi utilizzato nella perifrasi usata per indicare la Vergine: «quella / ch'ad *aprir* l'alto amor volse la chiave» (vv. 41-42)¹¹¹. Per mezzo di questa insistenza si ricorda che il grande merito di Maria è proprio quello di aver consentito l'ingresso dell'amore divino sulla Terra, per conformare di nuovo a sua immagine l'umana natura.

A questo esempio incipitario del Purgatorio propriamente detto corrisponde poi il primo esempio della settima e ultima cornice, tratto anch'esso dalla scena dell'Annunciazione: qui le anime dei lussuriosi proclamano ad alta voce la castità di Maria, ripetendo la frase da lei pronunciata in risposta all'annuncio della sua futura maternità: «Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?»¹¹². È da notare, tuttavia, che mentre nel testo evangelico l'esclamazione della Vergine velava una certa sorpresa, nella consapevolezza della propria purezza virginale, nel testo dantesco, che riporta solo la parte finale della frase da lei pronunciata («*Virum non cognosco*»¹¹³), tali parole si trasformano in una risoluta affermazione della propria castità. Attraverso il richiamo a distanza costituito dal primo e ultimo esempio mariano si ottiene una perfetta simmetria, che, si vedrà, avrà luogo anche nella terza cantica: il cammino di rieducazione alla virtù risulta aperto e chiuso dal modello etico dell'Annunciazione, primo evento salvifico della storia dell'uomo.

Il dialogo di Nazareth è ricordato anche da Cacciaguida, che con la frase «Da quel di che fu detto 'Ave'»¹¹⁴ arriva a dare indicazioni circa il suo anno di nascita. L'«Ave» è qui evidentemente citato come il saluto che, per antonomasia, celebra l'ingresso dell'umanità nella nuova età del mondo: il tempo della grazia e della verità rivelata. L'annuncio alla Vergine è considerato nel suo valore di momento inaugurale del nuovo corso della storia, come atto di salvezza e rigenerazione.

Se si considera invece la preghiera vera e propria dell'*Ave Maria*, in relazione alla *Commedia* di Dante, va rilevata la sua prima presenza in un momento cruciale del poema, presenza che riflette in questo modo la sua importanza anche all'interno del sistema di liturgie

110 Il corsivo è mio.

111 Il corsivo è mio.

112 Cfr. Lc 1, 34.

113 Cfr. *Purg.* XXV, 128.

114 Cfr. *Par.* XVI; 34.

mariane nell'opera. L'*Ave Maria* è infatti collocata in apertura del *Paradiso*: è il primo canto sacro che il pellegrino ode risuonare nei cieli, ed è intonato dalla prima anima beata che Dante incontra nel terzo regno¹¹⁵. La posizione incipitale suggerisce già di per sé l'alto valore di cui il poeta ha investito questa orazione, inserendo quasi tutta la sua esperienza nei cieli sotto il patrocinio della salutatione angelica. Il canto III del *Paradiso*¹¹⁶ è uno snodo importante della terza cantica: dopo i primi due canti prettamente dottrinali, in cui la scena è occupata soltanto dalle figure di Dante e Beatrice, si entra nel vivo della narrazione drammatica, in cui un ruolo di primo piano assumono i colloqui con gli spiriti beati, al pari di quanto era avvenuto nei due regni precedenti¹¹⁷. Nel cielo della Luna, il primo del Paradiso, appare davanti agli occhi del pellegrino un gruppo di volti dall'aspetto evanescente, simili a quelli riflessi da un vetro terso o da acque limpide e poco profonde¹¹⁸: si tratta dei primi beati con cui Dante entra in contatto; in loro tuttavia ancora non è visibile lo sflogorio di luci che caratterizzerà gli incontri successivi e sembra permanere un *quid* di terreno che non li differenzia in modo significativo dagli spiriti di Inferno e Purgatorio. Dalla luce diafana emanata da quelle anime trapelano ancora i tratti della fisionomia umana, le «postille» (v. 13) dei volti. Queste sembianze non saranno invece più percepibili nei cieli superiori, dove il maggior grado di beatitudine avvolgerà gli spiriti eletti come in una veste di luce abbagliante, che schernerà il loro aspetto allo sguardo di Dante¹¹⁹.

Dopo essere stato rassicurato da Beatrice sul fatto che quei volti non sono immagini riflesse ma «vere sustanze» (v. 29), cioè anime reali davanti ai suoi occhi, il pellegrino interroga quella che tra loro «parea più vaga / di ragionar» (vv. 34-35) con lui. Si apre così il dialogo con Piccarda Donati, che il poeta aveva probabilmente avuto modo di conoscere di

115 Si tratta, come si vedrà, dell'incontro con l'anima di Piccarda Donati, che intonerà la preghiera prendendo congedo dal pellegrino (*Par.* III, 121-122).

116 Tra le letture dedicate a questo canto cfr. A.L. DE CASTRIS, *Canto III*, in *Lectura Dantis Scaligera – Paradiso*, Firenze, Le Monnier, 1971, pp. 65-88; S. PASQUAZI, *Nella spera più tarda: Piccarda*, in *Lectura Dantis Modenese – Paradiso*, Modena, Banca popolare dell'Emilia, 1986, pp. 23-36; L. BATTAGLIA RICCI, *Piccarda, o della carità: lettura del terzo canto del Paradiso*, in «Filologia critica», XIV (1989), 1, pp. 27-70; E. MALATO, *Il difetto della volontà che «non s'ammorza»: Piccarda e Costanza. Lettura del III canto del Paradiso*, in «Filologia e critica», XX (1995), 2-3, pp. 278-317; G. LEDDA, *Canti III-IV-V. I segni del Paradiso*, in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, cit., pp. 27-60.

117 E. Malato ha osservato che il canto III di ciascuna delle tre cantiche presenta l'incontro tra Dante e una schiera di anime ai margini di quel regno: Celestino V nell'Inferno, Manfredi nel Purgatorio e Piccarda nel Paradiso. Cfr. E. MALATO, *Il difetto della volontà che «non s'ammorza»: Piccarda e Costanza*, cit., alle pp. 299-300. A causa del carattere «difettivo» che qualifica i beati del cielo della Luna, alcuni critici hanno avanzato l'ipotesi di considerare questa zona una sorta di Antiparadiso, in analogia con l'Antinferno e l'Antipurgatorio. In proposito cfr. S. FERRARI, *Il Paradiso di Dante. Lettura*, Bologna, Zanichelli, 1900, alle pp. 15-16. Così anche FRANCESCO TORRACA, DDP, nota al v. 30.

118 Cfr. *Par.* III, 10-16: «Quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille, / non sì profonde che i fondi sien persi, // tornan d'i nostri visi le postille / debili sì, che perla in bianca fronte / non vien men tosto a le nostre pupille; // tali vid'io più facce a parlare pronte»

119 Su questo motivo si veda M. ARIANI, *Abyssus luminis: Dante e la veste di luce*, cit.

persona¹²⁰; la donna, infatti, ha il privilegio di una doppia evocazione nella *Commedia*: questo incontro in Paradiso era già stato preparato nella sesta cornice del Purgatorio, dove Dante aveva domandato al fratello di lei, Forese, quale sorte ultraterrena fosse spettata alla sorella¹²¹. L'incontro con Piccarda è scandito dalle domande che il pellegrino le pone e a cui lei risponde, dimostrando, come faranno successivamente tutte le anime del Paradiso, di soddisfare con piacere il desiderio di conoscenza di Dante. Dopo aver offerto una definizione della condizione spirituale dei beati e aver spiegato i motivi della propria inadempienza al voto monacale, causa per lei di un grado di beatitudine inferiore tra le anime del Paradiso, la donna prende congedo, dileguandosi intonando l'*Ave Maria*:

Così parlommi, e poi cominciò 'Ave,
Maria' cantando, e cantando vanio
come per acqua cupa cosa grave.
(*Par.* III, 121-123)

La terzina è strutturata con una particolare cura fonosimbolica: la preghiera è posta in *enjambement* su due versi, come per prolungarla nel tempo, e il vocalismo in /a/ le conferisce una particolare delicatezza. La *geminatio* in anadiplosi del verbo «cantare», che collega due proposizioni distinte, richiama inoltre l'attenzione su una delle azioni principali che caratterizzerà le anime dei cieli: il canto perpetuo delle lodi di Dio¹²². Infine i bisillabi allitteranti del terzo verso hanno il compito di accompagnare l'immagine della santa, che scompare – con una circolarità assoluta – come un oggetto pesante che cade nell'acqua, dopo essere apparsa al pellegrino come una figura in essa rispecchiata.

Tra i commentatori, il Landino¹²³ aveva notato la convenienza di far cantare questa preghiera a una donna votata alla castità monacale; tuttavia il punto di contatto tra la figura di Maria e quella di Piccarda può essere trovato altrove. Il canto della preghiera suggerisce in primo luogo il ricordo dell'Annunciazione, momento in cui la Vergine fu investita della

120 Sulla figura di Piccarda Donati e la sua personale vicenda terrena si veda M. FUBINI, *Donati, Piccarda*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. II, pp. 565-568.

121 Cfr. *Purg.* XXIV, 10: «Ma dimmi, se tu sai, dov'è Piccarda»; 13-15: «La mia sorella, che tra bella e buona / non so qual fosse più, triunfa lieta / ne l'alto Olimpo già di sua corona». Tra le altre cose, Dante pare aver voluto preparare l'incontro in Paradiso con la beata attraverso un richiamo non casuale di parole e rime. La rima «tarda : Piccarda : riguarda» si torva infatti sia nell'episodio purgatoriale (*Purg.* XXIV, 8, 10, 12) sia in quello della terza cantica (*Par.* III, 47; 49; 51), con particolare insistenza sul termine «tarda», solo nel secondo caso riferito alla condizione ultraterrena della donna, ma tuttavia da non tralasciare. Torna inoltre, nei due canti, l'utilizzo dell'aggettivo «lieta» a definire la gioia di cui Piccarda gode in quanto anima eletta: cfr. *Purg.* XXIV, 14; *Par.* III, 68.

122 Si veda per questo *supra* il capitolo 1 (*Il Paradiso nelle visioni dell'aldilà predantesche: canti, preghiere, gesti*).

123 Cfr. CRISTOFORO LANDINO, DDP, *ad loc.*: «è conveniente chosa che quelle che quanto in loro è stato hanno conservato la virginità, rendino continue laude alla Vergine delle vergini».

missione di diventare la madre di Dio, accogliendo nel suo grembo la seconda persona della Trinità. Al disegno divino, Maria ha risposto con perfetta umiltà¹²⁴, definendosi «ancilla Domini»¹²⁵ e dunque dichiarando la propria totale disponibilità a operare secondo la volontà divina. L'*Ave Maria* da un lato loda la maternità sacra della Vergine, dall'altro attiva il ricordo dell'umiltà da lei dimostrata nell'assolvere l'alto compito che le fu riservato. Proprio questo secondo motivo ben si accorda con la figura di Piccarda Donati: occorre dunque riconoscere nell'orazione mariana cantata dalla donna una lode dell'umiltà di Maria. Questa virtù è infatti da considerarsi sempre implicita negli elogi che la riguardano, poiché ogni merito o titolo di onore della Vergine dipendono dalla sua sottomissione alla volontà di Dio. Basti pensare al secondo verso dell'orazione che san Bernardo rivolge a Maria, affinché interceda per Dante nella visione ultima: «Vergine Madre, figlia del tuo Figlio, / *umile* e alta più che creatura»¹²⁶. Posta a inizio della terza cantica, nelle parole della prima beata incontrata, si può credere quindi che la preghiera debba essere considerata un invito rivolto al pellegrino a conformarsi all'umile modello esemplificato da Maria; inoltre essa può essere letta come una sorta di manifestazione della condizione generale delle anime del Paradiso. Interpretando in questo modo la *salutatio angelica*, infatti, si noterà una perfetta corrispondenza con i chiarimenti dottrinali forniti da Piccarda: la santa, a chiosa di quanto spiegato al pellegrino, sembra quasi voler avvalorare le proprie parole per tramite dell'autorità della Vergine. L'umiltà, come condizione ineludibile degli spiriti eletti, è infatti chiamata in causa quando la donna scioglie il dubbio di Dante circa la diversa gradazione di beatitudine che pare investire gli abitanti del terzo regno. Beatrice aveva infatti chiarito come le anime appena incontrate fossero «qui relegate per manco di voto» (v. 30), e la stessa Piccarda si era proclamata sì beata, ma «in la spera più tarda» (v. 51). Queste parole avevano instillato nel pellegrino il dubbio che gli spiriti del cielo della Luna non fossero pienamente soddisfatti della propria condizione beatifica, invidiando in un certo senso coloro che possono godere di una maggiore prossimità a Dio. Si tratta tuttavia di un errore teologico: Dante immagina che i beati possano essere affetti da un certo grado di superbia, aspirando a qualcosa di più rispetto a quanto è stato loro destinato per i propri meriti terreni. Piccarda riesce a fugare questo sospetto, spiegando come in realtà i desideri delle singole anime si accordino e identifichino pienamente nel volere divino, in un totale e fiducioso abbandono:

«Frate, la nostra volontà quieta

124 Dante lo ha già ricordato: cfr. *Purg.* X, 34-45.

125 Cfr. Lc 1, 38: «Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum».

126 Cfr. *Par.* XXXIII, 1-2, il corsivo è mio.

virtù di carità, che fa volerne
 sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta.
 Se dis'iassimo esser più superne,
 foran discordi li nostri disiri
 dal voler di colui che qui ne cerne;
 che vedrai non capere in questi giri,
 s'essere in carità è qui necesse,
 e se la sua natura ben rimiri.
 (Par. III, 70-78)

Nella struttura sintattica dei primi due versi¹²⁷ è già racchiuso il senso profondo di queste parole: «la nostra volontà» (v. 70) pare inizialmente essere il soggetto della frase, ma ne è in realtà il complemento oggetto. Questo rovesciamento rispetto a ciò che ci si aspetterebbe definisce l'enorme differenza tra la prospettiva dei beati e quella degli uomini. Alla volontà individuale si sostituisce infatti «virtù di carità» (v. 71), che induce le anime del Paradiso a identificarsi con il volere divino, senza personalismi. Nel discorso di Piccarda carità e elemento volitivo arrivano a coincidere nel desiderio di diventare una cosa sola con Dio:

«E 'n la sua volentade è nostra pace:
 ell'è quel mare al quale tutto si move
 ciò ch'ella crìa o che natura face».
 (Par. III, 85-87)

La pace dei beati consiste nell'affidarsi completamente all'amore e giustizia divini e nell'unificazione delle singole intenzioni in Dio. A Piccarda è dunque affidato il compito di definire l'essenza stessa dell'esistenza delle anime del Paradiso, che consiste nella piena adesione, nell'amore, alla volontà di Dio. La carità, cui Piccarda si richiama quattro volte nel suo lungo discorso (vv. 43, 71, 77, 102)¹²⁸, due volte in posizione privilegiata a inizio verso, costituisce il fondamento della vita eterna: è proprio essa a spingere le anime elette a esaudire prontamente le domande del pellegrino, aiutandolo ad avvicinarsi spiritualmente alle realtà teologiche e dottrinali cui loro stesse partecipano. La reazione della donna e degli altri spiriti del cielo alla domanda di Dante è eloquente in questo senso:

127 Erminia Ardisino nota che Piccarda parla il «linguaggio francescano [...] radicato nell'ideologia dell'ordine delle Clarisse», cui faceva parte (cfr. E. ARDISSINO, *Nuclei tematici nel canto di Piccarda (Paradiso III)*, in «L'Alighieri», 39, 2012, pp. 109-122, a p. 120). Anche nelle parole scelte dalla santa si rivela dunque una certa umiltà nei toni, seppure essi siano correttivi di un errore del pellegrino. Sulla lingua di Piccarda cfr. anche M. FUBINI, s.v. *Donati, Piccarda*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., a p. 567: lo studioso parla di «accenti di un linguaggio da religiosa».

128 Cfr. Par. III, 43: «La nostra carità...»; 71: «virtù di carità»; 77: «s'essere in carità è qui *necesse*»; 102: «che caritate a suo piacer conforma». Sulla carità e gli aspetti mistici del canto si concentra in modo particolare la lettura di L. BATTAGLIA RICCI, *Canto III - «Ne' mirabili aspetti / vostri risplende non so che divino». Nel cielo della Luna, davanti ai primi beati*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni - Paradiso*, cit., vol. 1, pp. 85-110.

Con quelle altr'ombre pria sorrise un poco;
da indi mi rispuose tanto lieta,
ch'arder pareva del primo foco.
(*Par.* III, 67-69)

Piccarda e gli altri beati sorridono perché esprimono la loro gioia nel poter sopperire, correggendo il suo errore, all'inesperienza del pellegrino¹²⁹. È lo spirito di carità a muovere le loro azioni: qualche critico¹³⁰ ha interpretato l'immagine di Piccarda ardente d'amore nel «primo foco» (v. 69) in relazione al fuoco del primo innamoramento, tuttavia esso può più felicemente intendersi come l'amore santo verso Dio, e dunque l'ardore dello Spirito Santo, il «primo amore» dell'iscrizione sulla porta dell'Inferno (*Inf.* III, 6)¹³¹. L'aspetto esteriore ardente conferma dunque quanto la donna aveva detto del proprio «affetto» (v. 52) precedentemente, dichiarando che tutti i beati sono colmi della fiamma d'amore dello Spirito:

Li nostri affetti, che solo infiammati
son nel piacer de lo Spirito Santo,
letizian del suo ordine formati.
(*Par.* III, 52-54)

Anche se permane una gradazione nella beatitudine, per cui ognuno gode della letizia celeste in proporzione ai suoi meriti, questa condizione viene superata dalla partecipazione di tutta la corte del cielo all'amore e alla gloria di Dio perché «come ogni dove / in cielo è paradiso, *etsi* la grazia / del sommo ben d'un modo non vi piove» (vv. 88-90). Nell'affidarsi alla giustizia divina ogni beato trova la sua pace, e dunque gioisce del grado di beatitudine concessogli senza desiderarne uno maggiore.

L'incontro con Piccarda è la prima occasione che il pellegrino ha di sperimentare l'ardore dell'amore divino in ogni spirito eletto, tema che avrà notevole sviluppo lungo tutta la terza cantica, con particolare insistenza negli ultimi cieli¹³². Lo spirito di carità è la cifra che

129 Così interpreta E. MALATO, *Il difetto della volontà*, cit., p. 295.

130 Cfr. ATTILIO MOMIGLIANO, UMBERTO BOSCO e GIOVANNI REGGIO, DDP, *ad loc.*

131 Cfr. MANFREDI PORENA, DDP, *ad loc.*: «Il primo fuoco d'amore è insomma lo Spirito Santo (cfr. *Inf.* III, 6), come il Padre è la prima virtù (cioè potere: *Par.* XIII, 80), e il Figliuolo il primo intelletto (*Par.* VIII, 111) e il primo vero (*Par.* IV, 96), e Dio in genere *quel ch'è primo* (*Par.* XV, 56). Altri intende 'pareva accesa dal fuoco del primo amore', nel senso umano della parola: ma è concetto troppo terreno, e non conveniente a Piccarda che di quell'amore terreno era stata immune». Dello stesso avviso: NATALINO SAPEGNO, DANIELE MATTALIA, SIRO A. CHIMENZ, ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.*

132 Cfr., tra gli altri, *Par.* XXII, 31-33: «Se tu vedessi / com'io la carità che tra noi arde / li tuoi concetti sarebbero espressi»; XXXI, 49: «Vedēa visi a carità sūadi»; XXXI, 100-101: «E la regina del cielo, ond'io ardo / tutto d'amor, ne farà ogni grazia»; XXXII, 103-105: «qual è quell'angel che con tanto gioco / guarda ne li occhi la nostra regina, / innamorato sì che par di foco?».

distingue l'atteggiamento dei beati rispetto agli spiriti dei due regni precedenti¹³³: i dannati sono spinti dalla speranza che il pellegrino riferisca di loro sulla Terra, tramandando la loro fama; gli spiriti purganti vogliono far giungere notizia di sé ai propri cari per incentivarli alla preghiera che sola può diminuire il loro tempo di permanenza sul monte. Le anime del Paradiso sono invece le uniche a voler comunicare con Dante non perché vogliano parlare di sé, ma per aiutare il suo cammino verso la visione ultima, svelandogli, passo per passo, le principali verità teologiche. L'esemplarità mariana è dunque alla base dell'attitudine dei beati: come ricorderà Bernardo nella sua orazione alla Vergine dell'ultimo canto, Maria si fregia al massimo grado della virtù di carità, tanto che è lei stessa ad accendere e alimentare l'ardore dei beati; così il santo la apostrofa quale fiaccola colma di questa virtù («Qui se' a noi meridiana face / di caritate»¹³⁴).

Concludere questi discorsi teologici, che si muovono lungo i temi conduttori della coincidenza del volere individuale con il volere di Dio e l'ardore di carità, con il canto della preghiera dell'*Ave Maria*, che celebra più di ogni altra orazione l'umiltà della Vergine, significa svelare il modello etico realizzato in Paradiso da tutti i beati. Maria è prima di tutto creatura obbediente: le parole di Piccarda, «e 'n la sua volontade è nostra pace» (v. 85), che definiscono l'essenza della beatitudine, sembrano ricalcare nel significato quelle evangeliche della Vergine all'arcangelo Gabriele: «Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum»¹³⁵. Il *trait d'union* che accomuna Maria alle anime della corte celeste è dunque l'abbandono fiducioso a Dio e l'accettazione a recitare con modestia il proprio ruolo nel disegno provvidenziale della storia, terrena o eterna. Se si considera poi con attenzione la figura di Piccarda, si vedrà come da tutto il suo parlare emerga una connotazione profondamente umile: ella, per esempio, si sente decisamente inferiore alla santa da lei assunta quale modello di vita, Chiara, che a differenza di lei ebbe «perfetta vita» (v. 97). Un atteggiamento analogo mostra poi nei riguardi dell'anima che le sta accanto, quella dell'imperatrice Costanza, di cui esalta la fedeltà al voto monacale anche fuori dal chiostro, come non aveva fatto per modestia riguardo a se stessa.

Esiste pertanto una corrispondenza tra la prima occorrenza dell'«Ave» nella *Commedia*, nella prima cornice del Purgatorio, e questa citazione della preghiera mariana in Paradiso. In entrambe le cantiche il poeta ripropone l'episodio della salvezza angelica quale momento emblematico della storia di Maria, modello etico della principale virtù cristiana, l'umiltà. In entrambe le occasioni il pellegrino si trova in un luogo di passaggio,

133 Insiste su questo K. STIERLE, *Canto III*, in *Lectura Dantis Turicensis* – Paradiso, cit., pp. 53-67, a p. 58.

134 Cfr. *Par.* XXXIII, 10-11.

135 Cfr. *Lc* 1, 38.

liminare e propedeutico a un'esperienza nuova: nel secondo regno l'«Ave» si ricorda in apertura delle serie esemplari offerte alla contemplazione degli spiriti purganti, nel terzo regno, invece, suggella l'incontro con le prime anime beate. Il ruolo della Vergine, dunque, non è solo quello di promuovere il viaggio compiuto da Dante¹³⁶, ma Maria si conferma anche quale modello del poeta per l'architettura e l'ideazione del suo aldilà. Non solo il cammino penitenziale del Purgatorio presenta la sua vita esemplare come guida per l'espiazione delle colpe degli spiriti sulle cornici, ma all'inizio del *Paradiso* Dante avverte anche che il modello morale offerto dalla Vergine è più che mai valido nel terzo regno: solo mettendo in pratica le virtù di umiltà e carità, infatti, i beati possono dirsi totalmente appagati della propria sorte ultraterrena, nonostante questa possa implicare un minor grado di avvicinamento a Dio. Così Piccarda appare in un certo senso investita della funzione di rappresentare la condizione spirituale di cui si sostanzia l'essere beato¹³⁷; esorta anche il pellegrino ad abbandonare la prospettiva terrena, che vede nell'inferiorità della posizione un motivo di invidia, e ad aderire all'insegnamento evangelico dell'umiltà mariana, la sola che può innalzare veramente alla beatitudine. Di questo paradossale concetto alla base della fede cristiana Maria è indiscutibilmente, insieme a Cristo¹³⁸, il sommo esempio.

Il canto dell'*Ave Maria* risuona dunque per la prima volta nel cielo della Luna, nell'*incipit* del viaggio vero e proprio nel terzo regno, inaugurando l'*iter* del pellegrino nei cieli. Con una struttura circolare, esso ritorna alla fine della terza cantica, nell'Empireo, intonato, questa volta, dallo stesso arcangelo Gabriele. Il canto XXXII del *Paradiso* è quasi interamente dedicato al lungo discorso didascalico di san Bernardo, il quale illustra chiaramente a Dante l'esatta topografia del decimo cielo e l'ordinata disposizione dei beati

136 Cfr. *Inf.* II, 94-114.

137 Lucia Battaglia Ricci rileva la funzione rappresentativa di tutti i beati assolta da Piccarda: «ha una chiara funzione liminare ed offre la prima “immagine” dell'essere beato», ma interpreta il personaggio di Piccarda essenzialmente come figura della carità, piuttosto che dell'abbandono alla volontà di dio come qui si propone: «poiché Piccarda è il primo dei beati incontrati dal pellegrino Dante, si è portati a credere che il suo essere *figura caritatis* assolve anche una precisa funzione narrativo-strutturale [...] è probabile che raffiguri la virtù che costituisce la *condicio sine qua non* per l'esperienza propria che si compie in paradiso: la visione diretta di Dio», vale a dire, appunto, la carità. Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Piccarda, o della carità*, cit., alle pp. 44 e 61.

138 Anche Cristo, nell'orto degli ulivi, si rivolge al padre con parole dello stesso tono di quelle della madre: «Pater mi, si non potest hic calix transire, nisi babam illum, fiat voluntas tua», cfr. Mt 26,42.

nella rosa, «giù di foglia in foglia»¹³⁹. Questo «inciso»¹⁴⁰ si interrompe solo momentaneamente quando il santo invita il suo discepolo a rimirare, tra le anime elette, il volto della Vergine, esperienza che sola può predisporre l'occhio del pellegrino alla visione di Dio *facie ad faciem*, che avverrà di lì a poco:

Riguarda omai ne la faccia che a Cristo
più si somiglia, ché la sua chiarezza
sola ti può disporre a veder Cristo.
(*Par.* XXXII, 85-87)

La contemplazione della Vergine, l'unica creatura che possa vantare una somiglianza fisica con Cristo, rivela la sua funzione di addestramento del pellegrino al contatto diretto con il divino; è l'estremo incremento visivo che egli deve conseguire prima di poter «ficcar lo viso»¹⁴¹ nella Trinità. Tutta l'attenzione di Dante è dunque assorbita dal nuovo trionfo di Maria, su cui gli angeli effondono in abbondanza la luce della beatitudine:

Io vidi sopra lei tanta allegrezza
piover, portata ne le menti sante
create a trasvolare per quella altezza,
che quantunque io avea visto davante,
di tanta ammirazion non mi sospese,
né mi mostrò di Dio tanto sembante.
(*Par.* XXXII, 88-93)

Questa terza e ultima mariofania¹⁴² riproduce alcuni elementi di quella che il poeta aveva posto in conclusione del canto precedente: la Vergine era apparsa come una «pacifica

139 Cfr. *Par.* XXXII, 15. Le letture del canto che alla questione topografica dedicano particolare attenzione sono: G. DI PINO, *Il canto XXXII del Paradiso*, in *Letture dantesche – Paradiso*, a cura di G. GETTO, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 653-672; F. MONTANARI, *Il canto XXXII del Paradiso*, in *Nuove Letture Dantesche tenute nella Casa di Dante in Roma*, Firenze, Le Monnier, 1974, VII, pp. 255-263, soprattutto nell'appendice di p. 263; M. PECORARO, *Giudaismo e cristianesimo nel penultimo canto del Paradiso*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, Padova, Antenore, 1979, pp. 105-127; A. RUSSI, *Canto XXXII*, in *Lectura Dantis Scaligeri – Paradiso*, cit., pp. 1135-1190; L. SCORRANO, *La legge, la grazia (Paradiso XXXII)*, in *Id.*, *Tra il «banco» e «l'alte rote». Letture e note dantesche*, Ravenna, Longo, 1996, pp. 103-122; M. PICONE, *Canto XXXII*, in *Lectura Dantis Turicensis – Paradiso*, cit., pp. 491-503; A. MAZZUCCHI, *Canto XXXII – La mappa dell'Empireo*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 2, pp. 942-970.

140 «Inciso» o «lunga parentesi» sono le definizioni adottate da A. RUSSI, *Canto XXXII*, cit., a p. 1137. Secondo L. Scorrano, invece, più che di «parentesi» si può parlare di «sosta», a patto che «l'espressione non s'intenda in senso riduttivo», ma come momento necessario alla finalità didattica dell'opera: cfr. L. SCORRANO, *La legge, la grazia*, cit., pp. 104-108. Ad avvalorare l'idea che di un «intervallo» si tratti, il fatto che vi sia un'eco lessicale nel chiasmo a distanza dei versi 3 e 151, che, posti a inizio e fine della digressione topografica di Bernardo, incorniciano il canto: «e cominciò queste *parole sante*» (v. 3, corsivo mio); «E cominciò questa *santa orazione*:» (v. 151, corsivo mio).

141 Cfr. *Par.* XXXIII, 83.

142 Il termine «mariofania» è impiegato da R. STEFANINI, *Le tre mariofanie del Paradiso*, cit.

oriafiamma»¹⁴³, uno splendore fiammeggiante circondato da un tripudio di angeli, poi trasmutata in una bellezza ridente riflessa nei volti di tutti i santi, accesi della viva letizia da lei spigionata¹⁴⁴. Questa nuova apparizione mariana, tuttavia, registra un notevole avanzamento: all'indeterminatezza subentra la visione del volto di Maria¹⁴⁵. Dante non si cimenta nella descrizione dell'aspetto umano della donna; riferisce soltanto che è la realtà, tra tutte quelle incontrate nel terzo regno, che più spira un'aura di divino, in quanto la *similitudo* con Cristo è sottesa al mistero dell'incarnazione. La Vergine, dunque, in questo trionfo, ha il ruolo di anticipare la *visio Dei*, meta finale del viaggio del pellegrino. A questo punto, un angelo scende dinanzi a Maria, dispiega le sue ali in atto di reverenza e intona le parole della salutatione angelica:

e quello amor che primo li discese
cantando 'Ave, Maria, gratia plena',
dinanzi a lei le sue ali distese.
(Par. XXXII, 94-96)

La precisa citazione del saluto dell'arcangelo Gabriele¹⁴⁶, che, sebbene non nominato direttamente, è implicitamente celato dietro la figura di questo angelo che si allontana dalla propria sede celeste per onorare la Vergine, ha il compito di identificare il trionfo come una replica della scena dell'Annunciazione. Rispetto alle parole del Vangelo, in questa occasione è aggiunto il nome di Maria, probabilmente per l'influsso memoriale della preghiera, già ampiamente diffusa nel corso del Medioevo nella devozione giornaliera dei cristiani. La raffigurazione dell'arcangelo con le ali spiegate, poi, rinvia a un altro luogo del poema in cui lo stesso particolare fungeva da emblema per l'episodio dell'Annunciazione: nel cielo di Venere, in un'invettiva contro il clero assorbito dal desiderio di accumulare beni temporali, Folchetto da Marsiglia aveva accusato i religiosi di dimenticare lo studio dei testi sacri e di non porre mente «a Nazarette, / là dove Gabriello aperse l'ali»¹⁴⁷. Peraltro, a dimostrazione della centralità dell'annuncio a Maria in questa terza epifania della Vergine, sta il fatto che Dante ha necessità di domandare alla sua guida di rivelargli proprio l'identità di quell'arcangelo che non era stato nominato, nonostante la sua identificazione fosse

143 Cfr. Par. XXXI, 127.

144 Cfr. Par. XXXI, 130-135: «e a quel mezzo, con le penne sparet, / vid'io più di mille angeli festanti, / ciascun distinto di fulgore e d'arte. // Vidi a lor giochi quivi e a lor canti / ridere una bellezza, che letizia / era ne li occhi a tutti i santi».

145 Registra il progresso conseguito con questa visione M.L. DOGLIO, *L'«ufficio di dottore». 'Institutio' ed 'exempla' nel canto XXXII del Paradiso*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CVI (1989), 535, pp. 321-339.

146 Cfr. Lc 1, 28.

147 Cfr. Par. IX, 137-138.

effettivamente fuori discussione. Così Bernardo dichiara:

Ed elli a me: «Baldezza e leggiadria
quant'esser puote in angelo e in alma,
tutta è in lui; e si volem che sia,
perch'elli è quelli che portò la palma
giuso a Maria, quando 'l Figliuol di Dio
carcar si volse de la nostra salma»
(*Par.* XXXII, 109-114)

La risposta del santo ai dubbi del pellegrino crea quasi una duplicazione verbale della scena dell'Annunciazione, cui si è appena assistito. Gli attributi «baldezza e leggiadria» (v. 109), riferiti a Gabriele, appartengono al linguaggio cavalleresco e cortese, quasi a rappresentare l'arcangelo come un devoto vassallo della sua regina¹⁴⁸. Anche in questo caso egli non viene nominato: Bernardo sceglie di utilizzare una perifrasi che lo qualifica come l'annunciatore della maternità divina¹⁴⁹. In particolare, il riferimento alla palma è, come i commentatori hanno stabilito pressoché all'unanimità¹⁵⁰, un simbolo della vittoria di Maria sulle altre donne, in quanto eletta da Dio per le sue virtù. A questo proposito è necessario ricordare che l'immagine di Gabriele nell'atto di tendere la palma alla Vergine era motivo iconografico piuttosto diffuso in epoca medievale nelle rappresentazioni dell'Annunciazione, in alternativa allo scettro, alla verga fiorita in forma di giglio o al ramo d'ulivo¹⁵¹. Il motivo del dubbio, apparentemente immotivato, del pellegrino, allora, può essere interpretato come un pretesto colto dal poeta per concentrare maggiormente l'attenzione sulla figura dell'arcangelo e, attraverso di lui, sul più profondo significato del mistero dell'Annunciazione qui rappresentato¹⁵².

148 Cfr. GIUSEPPE GIACALONE, DDP, *ad loc.*: «Il primo [termine] indica *sicurezza d'animo*, quindi *decoro*; il secondo indica *letizia* [...] nel significato determinato da D. nella canzone della leggiadria (*Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*). La leggiadria è formata da amore, letizia e virtù, e si addice al cavaliere cortese che vagheggia la donna; quindi coincide col concetto di *nobiltà*. Pertanto, qui, i due termini indicano le più eccellenti virtù dell'angelo che contempla con letizia e amore la Regina del cielo: sicurezza d'animo mista con letizia, che si mostra negli occhi». Cfr. anche L. ONDER, s.v. *Baldezza*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. I, pp. 497-498. Inoltre Ruggero Stefanini ha notato come l'esaltazione delle doti cavalleresche dell'angelo contribuisca ad accentuarne l'umanità: cfr. R. STEFANINI, *Le tre marofanie del Paradiso*, cit., pp. 306-307.

149 L'arcangelo, in realtà, nelle Scritture è menzionato anche in relazione ad altri compiti: è colui che scende sulla Terra per spiegare a Daniele la sua visione (Dn 8, 16-26) e predire la venuta del Redentore (Dn 9, 21-27); appare a Zaccaria, marito di Elisabetta, per portargli la notizia della nascita del Battista e lo punisce per la sua incredulità (Lc 1, 11-20). Cfr. sulla figura di Gabriele, U. HOLZMEISTER, s.v. *Gabriele*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. V, coll. 1833-1834.

150 Si discostano da tale interpretazione, vedendo nella palma un simbolo di pace, solo: BENVENUTO DA IMOLA, GIUSEPPE CAMPI, ENRICO MESTICA, ERNESTO TRUCCHI, DDP, *ad loc.*

151 Cfr. P. TOSCHI, s.v. *Annunciazione*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. I, coll. 1382-1396.

152 Diversa dall'interpretazione che qui si propone quella sostenuta da S. BOTTERILL, in *Dante and the Mystical Tradition*, cit., in particolare alle pp. 103-104: secondo lo studioso la richiesta di Dante serve sostanzialmente a fornire un'ulteriore variazione sul motivo della devozione mariana di san Bernardo:

Nell'ultima apparizione della Vergine, infatti, Dante vuole ricordare il momento in cui ebbe origine la redenzione dell'uomo dal peccato, che si sostanzia nella condizione beatifica delle anime nella candida rosa; a indicare il superamento della scena di Nazareth sta il fatto che non è più solo la voce di Gabriele a lodare Maria, ma a lui si unisce l'intera congregazione celeste, come in segno di ringraziamento¹⁵³:

Rispuose a la divina cantilena
da tutte parti la beata corte,
sì ch'ogne vista sen fé più serena.
(Par. XXXII, 97-99)

I commentatori sono discordi riguardo l'interpretazione del verbo «rispuose» (v. 97): in particolare, i più antichi (con i quali tuttavia si pongono anche alcuni moderni)¹⁵⁴ intendono che esso sottintenda il prosieguito della preghiera da parte dei beati, che dunque risponderebbero al saluto angelico di Gabriele continuando nella recita dell'*Ave Maria*; altri sostengono invece l'ipotesi che gli spiriti eletti ripetano solamente il saluto dell'arcangelo¹⁵⁵. Tuttavia, il canto dell'intera preghiera pare adattarsi maggiormente al contesto: è infatti assai pertinente il duplice richiamo sia alla scena dell'Annunciazione, sia alla maternità divina della Vergine, a cui si riferisce la parte finale della *salutatio* («*benedictus fructus ventris tui*»): è stata l'umiltà di Maria infatti ad aver permesso l'Incarnazione del Verbo, cooperando in questo modo a procurare la vita eterna all'uomo. Questo evento storico ha prodotto una straordinaria conseguenza nel regno celeste: nell'Empireo è germogliata la candida rosa dei beati, in cui è accolta l'umanità redenta, come confermerà san Bernardo nella sua orazione alla Vergine.

Nel ventre tuo si raccese l'amore,

l'arcangelo, il primo ad aver cantato le lodi della Vergine nella storia, è anche il primo mariologo, e dunque il fondatore del culto cui lo stesso Bernardo era ardentemente devoto.

153 Cfr. MANFREDI PORENA, DDP, *ad loc.*: «*Rispose*: nel senso che secondò, o ripetendo le parole di Gabriele o continuando l'*Ave Maria*. Bellissimo il contrasto fra questo canto dell'*Ave Maria* intonato come un inno trionfale da tutto il Paradiso verso Maria troneggiante nel più eccelso scanno, e quell'*Ave Maria* che Gabriello pronunziò con voce modesta (Par. XIV, 35-36) nella cameretta della ignota verginella di Nazareth».

154 Cfr., per esempio, FRANCESCO DA BUTI, DDP, *ad loc.*: «*Da tutte parti*; cioè da la parte de li ebrei, e da la parte de' cristiani, *la beata Corte*; cioè la congregazione de' beati; e che rispuose? Lo compimento de l'orazione: *Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui Iesus*». Dello stesso avviso anche IACOPO DELLA LANA, L'OTTIMO, BENVENUTO DA IMOLA, ANONIMO FIORENTINO, NICCOLÒ TOMMASEO, RAFFAELLO ANDREOLI, GIUSEPPE CAMPI, NATALINO SAPEGNO, GIOVANNI FALLANI, UMBERTO BOSCO E GIOVANNI REGGIO, ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.*

155 Cfr. GIOVANNI A. SCARTAZZINI, DDP, *ad loc.*: «*Rispose*: facendo eco alle parole di Gabriele, oppure seguitando la salutatione angelica», DDP, *ad loc.* Così anche CARLO GRABHER, DINO PROVENZAL, MANFREDI PORENA, DDP, *ad loc.*

per lo cui caldo ne l'eterna pace
così è germinato questo fiore.
(Par. XXXIII, 7-9)

Pare conveniente, dunque, che i beati mostrino nei riguardi di Maria la propria gratitudine, cantando l'intera preghiera nelle sue due sezioni: il saluto angelico e le parole di Elisabetta. Va sottolineata inoltre la fervida letizia che sempre accompagna le anime dei cieli qualora si trovino al cospetto della Vergine: la donna è chiamata dall'arcangelo Gabriele «*alta letizia* che spira nel ventre»¹⁵⁶; nella sua seconda apparizione Dante asserisce «Vidi [...] / ridere una bellezza, che *letizia* / era ne li occhi a tutti i santi»¹⁵⁷; e ancora Gabriele è descritto come «quell'angel che *con tanto gioco* / guarda ne li occhi la nostra regina»¹⁵⁸.

Sul finire del *Paradiso* si compie quindi una specie di metamorfosi della Vergine: essa, da umile *ancilla Domini*, celebrata nella modesta casa di Nazareth dal solo arcangelo Gabriele e ricordata per questo da Piccarda, diviene *regina coeli*, signora della beata corte celeste, che tutta la loda in quanto a lei deve la propria condizione di eterna grazia. Un primo passo della trasformazione era già stato avanzato in uno dei precedenti trionfi mariani della cantica: nel canto XXIII, infatti, la scena proposta agli occhi del pellegrino è pressoché analoga, in quanto è drammatizzato l'episodio dell'Annunciazione, con la sostanziale differenza, però, che a essere intonata non è l'*Ave Maria*, ma proprio l'antifona pasquale *Regina coeli*¹⁵⁹. Maria, in quei versi, aveva già assunto il titolo di sovrana del Paradiso, in trionfo con Cristo e le schiere delle anime elette. Giunto all'Empireo, Dante applica una fusione tra gli episodi precedenti, inverandoli. Nell'ultima apparizione della Vergine, infatti, la sua regalità è accostata alla sua umiltà, ricordata grazie alle parole dell'Annunciazione: in questo modo il poeta anticipa nella narrazione l'antitesi che Bernardo esprimerà in seguito in un unico verso, definendo Maria al contempo «umile a alta»¹⁶⁰.

Il ricordo della maternità della Vergine era però necessario in un canto incentrato sulla topografia celeste: è infatti quella maternità che ha permesso all'uomo di essere salvo e godere della visione di Dio nell'Empireo. Questa attenzione del poeta per il miracolo della maternità è infatti sottolineata nel canto non solo dalla scena dell'Annunciazione e dalla preghiera ma anche da tutta la serie di donne veterotestamentarie, che siedono sugli scranni della rosa e che il santo elenca al pellegrino. Ai piedi della Vergine è posta l'anima di Eva, descritta con una perifrasi che ha lo scopo di porre attenzione proprio su Maria, quale mezzo

156 Cfr. Par. XXIII, 104, il corsivo è mio.

157 Cfr. Par. XXXI, 133-135, il corsivo è mio.

158 Cfr. Par. XXXII, 103-104, il corsivo è mio.

159 Su questa particolare occorrenza della preghiera cfr. *infra* § 3.2.2 (Regina Coeli).

160 Cfr. Par. XXXIII, 2.

per la redenzione dell'uomo, resasi necessario dopo il peccato della prima donna¹⁶¹. La madre spirituale degli uomini deve dunque porre rimedio all'errore della loro madre carnale:

La piaga che Maria richiuse e unse,
quella ch'è tanto bella da' suoi piedi
è colei che l'aperse e che la punse.
(*Par.* XXXII, 4-6)

Al di sotto di Eva, nel terzo gradino, siede Rachele¹⁶²: simbolo della vita contemplativa, viene qui ricordata probabilmente come esempio di donna che si affida alla preghiera per poter essere madre e viene ripagata dalla nascita di Giuseppe e Beniamino. Nel quarto gradino siede poi Sara, moglie di Abramo, che concepì a novant'anni per grazia divina, benché sterile. Sotto di lei, Rebecca, sposa di Isacco e madre di Giacobbe. E ancora, Iudit, vedova e coraggiosa liberatrice dei Giudei dalla schiavitù assira di Oloferne. Infine Ruth, ricordata con una perifrasi come «bisava» (v. 11) del salmista Davide, il «cantor che per doglia / del fallo disse *'Miserere mei'*» (vv. 11-12).

Dunque non è certamente casuale che l'*Ave Maria* sia cantata in apertura della terza cantica da Piccarda, la meno gloriosa delle anime del cielo, e si trovi poi ripetuta, circolarmente, in *explicit* del *Paradiso* (ma anche di tutta la *Commedia*) dall'arcangelo dell'Annunciazione, una delle creature più nobili del terzo regno: Dante pone tutta la sua esperienza paradisiaca sotto il segno dell'umiltà della Vergine e della sua maternità salvifica. Piccarda e Gabriele, posti agli antipodi della corte beata per dignità e grado di beatitudine, ben rappresentano l'unanime debito di riconoscenza che accomuna tutti gli abitanti dell'Empireo. L'*Ave Maria* da loro intonata ha dunque un duplice valore: è certamente un inno all'umiltà della Vergine, ma ha altresì il compito di ammonire l'uomo affinché si tenga lontano dalla tentazione di desiderare superbamente più di quanto Dio gli abbia prescritto. È perciò importante che tale avvertimento sia posto all'inizio della cantica, come era avvenuto parallelamente nel *Purgatorio* con il rito del giunco¹⁶³. Al contempo è tuttavia indispensabile anche nel penultimo canto del poema, per ricordare al pellegrino, a un passo dalla finale

161 Sul rapporto tra Eva e Maria cfr. L. CIGNELLI, *Maria nuova Eva nella patristica greca*, Assisi, Studio teologico Porziuncola, 1966. Per il valore delle due donne nella *Commedia* dantesca cfr. anche G.R. SAROLLI, s.v. *Eva*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. II, pp. 768-769; G. ALONZO, «*Quella ch'è tanto bella*». *Eva, tra i cenni danteschi e la tradizione culturale medievale*, in *Novella fronda. Studi danteschi*, a cura di F. SPERA, Napoli, D'Auria, 2008, pp. 215-236.

162 Dante aveva già menzionato Rachele nell'*Inferno*, indicandola come colei che siede al fianco di Beatrice (cfr. *Inf.* II, 101-102: «e venne al loco dov'ì era, / che mi sedea con l'antica Rachele») e nel *Purgatorio*, proprio per il suo ruolo di emblema della vita contemplativa, opposto a Lia, che invece simboleggia la vita attiva: «Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno; / ma mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraglio, e siede tutto il giorno», *Purg.* XXVII, 103-105.

163 Cfr. *Purg.* I, 94-136.

visione di Dio, che il suo viaggio non gli è stato concesso per meriti intellettuali, ma per un dono gratuito della grazia. Tutti i membri della corte celeste, da Piccarda fino all'arcangelo Gabriele, trovano la pace della vera beatitudine nella perfetta coincidenza della loro volontà con quella divina, cioè in una continua manifestazione di umiltà, qualità veramente sostanziale alla vita eterna. La *salutatio angelica*, posta a incorniciare il *Paradiso*, mira a significare questa realtà operante e funge da monito per tutti gli uomini in cammino verso Dio.

3.2.2 *Regina Coeli*

La sequenza degli episodi del cielo delle Stelle Fisse è tra quelle più importanti nell'economia del viaggio dantesco: alla sosta in questo cielo il poeta riserva la più lunga serie di canti di tutto il *Paradiso*. È in questo momento del suo cammino ultraterreno, infatti, che il pellegrino è chiamato a sostenere l'esame sulle tre virtù teologali di fronte ai santi Pietro, Giacomo e Giovanni e a ricevere l'ultima e più solenne investitura profetica da parte del primo papa. La cosmologia dantesca segue l'astronomia tolemaica, secondo la quale l'ottavo cielo, lo Stellato o Firmamento¹⁶⁴, rappresenta una zona liminare tra le realtà corruttibili dei cieli inferiori e quelle spirituali dei cieli superiori (il Primo Mobile e l'Empireo), e inoltre è responsabile della differenziazione dell'universo¹⁶⁵.

In questa nuova realtà del terzo regno, che segna il confine tra l'umano e il divino, scendono incontro a Dante tutti i beati della corte del Paradiso, in rappresentanza della Chiesa, dandogli l'opportunità di godere della visione del trionfo di Cristo e Maria. Totalmente alla visione è infatti dedicato il canto proemiale della sequenza, il XXIII: l'apparizione della Vergine e del Figlio davanti agli occhi del pellegrino si pone come un anticipo della *visio Dei* finale dell'Empireo. È insomma uno dei tanti «umbriferi prefazi»¹⁶⁶ che hanno il compito di preparare progressivamente la vista e l'intelletto di Dante alla comprensione delle realtà celesti. Per la prima volta in questo cielo il *viator* si trova di fronte a un'epifania del divino, che il poeta cerca di rappresentare nei versi, nonostante la ineludibile

164 Anna Maria Chiavacci Leonardi chiarisce che «cielo stellato» è il nome tecnico che compare per designare l'ottavo cielo in molte opere astronomiche note a Dante, come il commento di Averroè al *De Coelo*. Anche Dante usa questa definizione (*Convivio* II, iii e xiv) alternandola a «cielo delle stelle fisse». Cfr. A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *I canti del cielo stellato. (Paradiso XXIII-XXVII)*, in *Lectura Dantis Modenese – Paradiso*, Modena, Banca popolare dell'Emilia, 1986, pp. 201-230, p. 201, n. 1.

165 Cfr. M. AURIGEMMA, s.v. *Stellato Cielo*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. V, pp. 429-431.

166 Cfr. *Par.* XXX, 78. Per Emilio Pasquini, il canto è inoltre da intendersi come «icona» dell'intera terza cantica in quanto ne mostra gli aspetti sostanziali: cfr. E. PASQUINI, *Paradiso XXIII come icona del terzo regno*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. ARIANI, A. BRUNI, A. DOLFI, A. GAREFFI, Firenze, Olschki, 2011, vol. I, pp. 65-73.

sproporzione esistente tra le possibilità della lingua e le verità che essa è chiamata a figurare¹⁶⁷. Il canto si apre con la similitudine di Beatrice-uccello¹⁶⁸, che fissa la volta celeste in attesa dell'arrivo del mattino per poter soddisfare l'appetito dei suoi piccoli; l'evento prodigioso atteso nell'ottavo cielo è, in analogia, l'arrivo della luminosa «turba trionfante»¹⁶⁹ dei beati, già annunciata in precedenza, della cui visione deve godere il pellegrino. L'aspettativa si interrompe con l'apparizione di Cristo, annunciata da una *exclamatio* della donna:

e Bëatrice disse: «Ecco le schiere
del trionfo di Cristo e tutto 'l frutto
ricolto del girar di queste spere!»
(Par. XXIII, 19-21)

La prima manifestazione di Dio agli occhi del pellegrino è dunque nella persona del Figlio, che avanza vittorioso come un generale in capo a un esercito: alla metafora bellica della *militia Christi* si intreccia quella agricola del «frutto» (v. 20) per descrivere la moltitudine dei beati. La narrazione continua poi attraverso l'amplificazione analogica di una similitudine¹⁷⁰, che sottolinea il rilievo particolare attribuito dal poeta all'episodio:

Quale ne' pleniluni sereni
Trïvia ride tra le ninfe etterne
che dipingon lo ciel per tutti i seni,
vid'ï' sopra migliaia di lucerne
un sol che tutte quante l'accendea,
come fa 'l nostro le viste superne.
(Par. XXIII, 25-30).

Il paragone stabilito è tra la Luna nelle notti di plenilunio¹⁷¹, che risplende sopra miriadi di stelle, e Cristo-Sole dei beati («un sol», v. 29)¹⁷², che li rende luminosi come gli astri del cielo.

167 Sul tema dell'ineffabilità nella *Commedia*, e in particolare nel *Paradiso*, Cfr. G. LEDDA, *Visione, memoria e scrittura nel Paradiso*, in ID., *La guerra della lingua*, cit., pp. 243-298.

168 Cfr. Par. XXIII, 1-12.

169 Cfr. Par. XXII, 131.

170 Sulle similitudini nella *Commedia* si veda, per un rassegna critica sulla bibliografia, N. MALDINA, *Gli studi sulle similitudini in Dante: in margine alla ristampa de Le similitudini dantesche di Luigi Venturi*, in «L'Alighieri», 32 (2008), pp. 139-154. Sul valore narrativo-descrittivo delle similitudini cfr. invece N. MALDINA, *Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella Commedia*, in «L'Alighieri», 34 (2009), pp. 75-92. Cfr. anche: L. SERIANNI, *Sulle similitudini della Commedia*, in «L'Alighieri», 35 (2010), pp. 25-43. Sulla similitudine in questione, si veda: M. PICONE, *Miti, metafore e similitudini del Paradiso. Un esempio di lettura*, in «Studi Danteschi», LI (1989), pp. 193-218, in particolare pp. 213-214.

171 Un regesto completo dell'immagine della Luna nella *Commedia* è offerto da A.G. CHISENA, *Dante e la Dea Bianca. Le divinità lunari nella Commedia*, in «Griselda online», 14 (2014) (<https://www.griseldaonline.it/temi/lune/dante-commedia-divinita-lunari-chisena.html>).

172 Sulla analogia Dio-Sole nella terza cantica e, in particolare, nelle preghiere di Dante personaggio si veda

Attraverso lo splendore sfolgorante irradiato da Cristo Dante scorge la «lucente sustanza» (v. 32), vale a dire il suo corpo glorioso, che emana una luce talmente chiara da sopraffare i deboli occhi del pellegrino: oltre a non poter sostenere con la vista l'epifania dell'umanità gloriosa di Dio, il poeta non riesce neppure a conservarne il ricordo, perché la sua mente si è spinta oltre se stessa, sperimentando l'*excessus mentis* dei mistici¹⁷³. A questo punto Beatrice richiama Dante al suo dovere di esplorazione visiva e lo invita a guardare il «bel giardino / che sotto i raggi di Cristo s'infiora» (vv. 71-72), cioè le schiere che avevano accompagnato il Figlio vittorioso nella sua apparizione. Tra questi il pellegrino potrà scorgere la Vergine e gli apostoli:

«Quivi è la *rosa* in che 'l verbo divino
carne si fece; quivi son li *gigli*
al cui odor si prese il buon cammino».
(*Par.* XXIII, 73-75)¹⁷⁴

Nell'indicare Maria Dante attinge al repertorio dell'innologia e della liturgia medievale, riferendole alcune metafore topiche, codificate e diffuse anche nella tradizione delle visioni dell'aldilà precedenti alla *Commedia*¹⁷⁵. L'epiteto «rosa» (v. 73) era infatti uno

supra § 2.2 (*Ringraziare Dio*). In relazione a questo canto: A. BENUCCI, *La processione santa di Paradiso XXIII: trionfo classico o visione mistica?*, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*. Atti del convegno di Madrid, 5-7 novembre 2012, a cura di C. CATTERMOLE, C. DE ALDAMA, C. GIORDANO, Alpedrete-Madrid, Ediciones de La Discreta, 2014, pp. 361-378. Sul trionfo di Cristo cfr. anche P.V. MENGALDO, *Il Cristo trionfante (Paradiso XXIII, 1-69)*, in ID., *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, pp. 52-57.

173 Cfr. *Par.* XXIII, 40-45: «Come fuoco di nube si disserra / 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 uscio, / e che si fesse rimembrar non sape». Il tema dell'ineffabilità è declinato qui secondo il motivo dell'oblio provocato dal *raptus* estatico, che priva il soggetto della sua capacità espressiva, rendendolo capace di riferire quanto vissuto. Un testo che ben illustra le conseguenze della visione è RICCARDO DI SAN VITTORE, *De gratia contemplationis*, in *PL* 196, 167 (IV, 23): «Cum enim per mentis excessum supra sive intra nosmetipsos in divinorum contemplationem rapimur, exteriorum statim imo non solum eorum quae extra nos, verum etiam eorum quae in nobis sunt omnium obliviscimur. Et item cum ab illo sublimitatis statu ad nosmetipsos redimus, illa quae prius supra nosmetipsos vidimus in ea veritate vel claritate quae prius perspeximus ad nostram memoriam revocare omnino non possumus. Et quamvis inde aliquid in memoria teneamus, et quasi per medium velum et velut in medio nebulae videamus, nec modum quidem videndi, nec qualitatem visionis comprehendere, vel recordari sufficimus». Sull'influenza di Riccardo da san Vittore e sul motivo dell'oblio provocato dal *raptus* mistico in questo canto cfr. M. COLOMBO, *Il XXIII canto del Paradiso e il Benjamin Major di Riccardo di San Vittore*, in EAD., *Dai mistici a Dante. Il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, pp. 61-71; L. PERTILE, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, cit., pp. 254-257 e 267; G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 282-322; M. ARIANI, «*La forma universal di questo nodo*»: *Paradiso XXXIII 58-105*, in *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, a cura di E. SANDAL, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 137-181; M. MOCAN, *Excessus mentis e «alta fantasia»*: *Paradiso XXIII e XXXIII*, in EAD., *L'arca della mente*, cit., pp. 233-254; M. MOCAN, *Canto XXIII – Vedere la «vera luce» nel cielo delle Stelle Fisse. Il trionfo di Cristo e di Maria*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 2, pp. 671-697, in particolare p. 684-685.

174 Il corsivo è mio.

175 Sul ruolo di Maria nelle visioni dell'aldilà medievali cfr. *supra* capitolo 1 (*Il Paradiso nelle visioni dell'aldilà predantesche: canti, preghiere, gesti*).

dei più comuni, presente soprattutto nelle invocazioni litaniche¹⁷⁶, che si rivolgevano alla Vergine come *Rosa mystica*, *Rosa rubens*, *Rosa speciosa*, *Rosa sine spine*¹⁷⁷. Gli apostoli¹⁷⁸, invece, vengono identificati come dei «gigli» (v. 74), probabilmente per le qualità cromatiche del fiore e del suo profumo intenso, simboli delle tre virtù teologali secondo Jacopo della Lana¹⁷⁹. La metafora floreale, peraltro, potrebbe avere nel motivo scritturale del profumo una sua probabile origine; negli scritti di san Paolo gli apostoli sono infatti qualificati come coloro che diffondono l'odore della buona novella nel mondo:

Deo autem gratias, qui semper triumphat nos in Christo Iesu et odorem notitiae suae manifestat per nos in omni loco; quia Christi bonus odor sumus Deo in iis qui salvi fiunt et in iis qui pereunt.¹⁸⁰

Va ricordato, inoltre, che la visione di questo canto preannuncia quella dell'Empireo: è naturale dunque vedere una corrispondenza a distanza tra queste metafore floreali e la

176 La preghiera litanica, che consiste in una serie «dialogata» di invocazioni tra ministro e assemblea, ha origini molto antiche, e probabilmente nacque in ambiente orientale. Essa, priva di una vera e propria forma eucologica, si limitava a enumerare una serie di invocazioni e deprecazioni, alle quali l'assemblea rispondeva in vari modi («*Kyrie eleison*»; «*Domine miserere*»; «*Te rogamus, audi nos*»). Le litanie si svilupparono poi in maniera indipendente in varie aree dell'Europa medievale, fino a convergere, intorno all'VIII secolo, verso uno schema fisso che prevedeva un «inizio» (*Kyrie* e invocazioni alla Trinità), un «corpo» (varie formule litaniche, a seconda delle situazioni) e una «chiusa» (ripresa della preghiera iniziale e *Agnus Dei*). Per le informazioni sulle litanie cfr. J. BOUCHARD, s.v. *Litanies*, in *Dictionnaire de spiritualité: ascétique et mystique, doctrine et histoire*, cit., vol. IX, coll. 865-873; M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, cit., vol. I, pp. 260-263.

177 Si veda il repertorio lessicografico riportato in G. BAROFFIO, *Filia Virgo et Mater. Appunti di mariologia liturgica*, in *Figure poetiche e figure teologiche nella mariologia dei secoli XI e XII*. Atti del II Convegno Mariologico della Fondazione E. Franceschini con la collaborazione della Biblioteca Palatina di Parma, Parma 19-20 maggio 2000, a cura di C.M. PIASTRA e F. SANTI, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 23-30. Una riflessione intorno agli attributi floreali della Vergine, e al binomio giglio-rosa con riferimento a Cristo e Maria o ai beati e a Maria, si trova in G. POZZI, *Rose e gigli per Maria. Un'antifona dipinta*, in ID., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 185-213.

178 I «gigli» sono stati identificati dalla maggior parte degli esegeti con gli apostoli. Cfr. GIACOMO POLETTI, DDP, *ad loc.*: «*Gigli*; i Santi, spiegano i più, ma i Santi, in genere, parmi che sien compresi nel *bel giardino* (v. 71); quindi, detto del Paradiso in genere, passa a dire in ispecie della Vergine e degli Apostoli, che furon quelli che *seminarono la buona pianta* (*Par.*, XXIV, 110), che diede tanti frutti, e che sgombrando il puzzo del *paganesimo* (*Par.*, XX, 125), diffusero il *buon odore* della Fede di Cristo, dietro cui corsero le genti (*curremus in odorem unguentorum tuorum*)», DDP, *ad loc.* Così anche JACOPO DELLA LANA, L'OTTIMO, L'ANONIMO FIORENTINO, FRANCESCO TORRACA, TOMMASO CASINI e S.A. BARBI, G.A. SCARTAZZINI e G. VANDELLI, MANFREDI PORENA, UMBERTO BOSCO e GIOVANNI REGGIO, EMILIO PASQUINI e ANTONIO QUAGLIO, ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.* Intendono invece la metafora dei gigli in senso più ampio, in riferimento non solo agli apostoli, ma a tutti i beati discesi nel cielo ottavo: PIETRO ALIGHIERI, BENVENUTO DA IMOLA, FRANCESCO DA BUTI, CRISTOFORO LANDINO, NICCOLÒ TOMMASEO, NATALINO SAPEGNO, DDP, *ad loc.*

179 Cfr. JACOPO DELLA LANA, DDP, *ad loc.*: «Ond'elli è da sapere che 'l giglio ha e tre condizioni: l'una che è di fuori bianco, e questo significa la puritate e la fede; l'altra che è dentro vermiglio, e questo significa la incorrottiltade e la caritate; l'altra si è l'odore, e questo significa la predicazione e la speranza; or queste condizioni furono nelli Apostoli beati, e però l'autore li appella gigli».

180 Cfr. 2Cor 2, 14-15. Anche altrove, in Paradiso, i beati in genere vengono qualificati come fiori: cfr. *Par.* XII, 19: «sempiterno rose»; XIX, 22-23: «perpetui fiori / de l'eterna letizia». Sulla giustificazione teologica di tale metafora cfr. G. GETTO, *Poesia e teologia nel Paradiso di Dante*, in ID., *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 204-211.

rappresentazione dei beati dell'ultimo cielo «in forma di candida rosa»¹⁸¹.

A questo punto Dante si accorge che Cristo si è provvidenzialmente innalzato e, ascendendo al cielo, gli permette di contemplare le luci dei beati, rimasti nella volta delle Stelle Fisse: non è più visibile direttamente, tuttavia la sua luce si diffonde dall'alto a irradiare le schiere degli eletti, simile ai raggi del Sole che illuminano un prato fiorito¹⁸². Dopo un'apostrofe del poeta a Cristo, «benigna vertù» (v. 85) che allontanandosi ha garantito la visione, si dispiega la celebrazione di Maria, che supera in grandezza e luminosità ogni altro beato dell'ottavo cielo:

Il nome del bel fior ch'io sempre invoco
e mane e sera, tutto mi ristringhe
l'animo ad avvisar lo maggior foco.
(*Par.* XXIII, 88-90)

A partire da questi versi la liturgia irrompe nel canto in modo più marcato, dando luogo a una *climax* di intensità crescente, che si risolve nella recita dell'antifona mariana *Regina Coeli*. L'*incipit* della terzina cela una dichiarazione di lode quotidiana alla Vergine, che non può prescindere dall'utilizzo, da parte del devoto, del suo «nome» (v. 88). Secondo gli studi sulla mariologia del XIII e XIV secolo, spesso nella devozione popolare la *laus Mariae* coincideva con la *laus nominis*: nella liturgia medievale le parole di lode accompagnavano infatti gli attributi riferiti alla Vergine e la recita del *nomen*¹⁸³. E di epiteti riferiti a Maria è effettivamente disseminato il canto: «viva stella» (v. 92); «bel zaffiro» (v. 101); «alta letizia» (v. 104); «donna del ciel» (v. 106). Uno dei luoghi di più alta celebrazione mariana sono le sopracitate litanie, in particolare le litanie lauretane, lunghi elenchi di titoli dedicati alla Vergine. Ampiamente attestato nell'uso liturgico è per esempio l'epiteto «stella», nelle declinazioni di *Stella matutina*, *Stella mystica navigantium*, *Stella praelucida* e, in particolare, *Stella maris*. Quest'ultimo attribuito vuole qualificare in primo luogo la facoltà di illuminare e prestare soccorso a chi chiede aiuto¹⁸⁴, ed era comunemente connesso all'etimologia stessa del

181 Cfr. *Par.* XXXI, 1. Peraltro va segnalato che anche in questo canto si trova l'accostamento tra la metafora botanica e quella bellica, riscontrato all'inizio del canto XXIII nelle immagini del «trionfo» e dei «frutti» (vv. 19 e 21): «In forma di *candida rosa* / mi si mostrava la *milizia santa*», vv. 1-2, i corsivi sono miei.

182 Cfr. *Par.* XXIII, 79-84. Da notare come il poeta ricorra nuovamente all'immagine floreale («prato di fiori», v. 80) per indicare i beati.

183 Cfr. B. MARTINELLI, «*Il nome del bel fior ch'io sempre invoco*». *Dante e il nome di Maria*, in ID., *Dante. L'altro viaggio*, Pisa, Giardini, 2007, pp. 352-355. Sul nome di Maria si veda anche CONRADI A SAXONIA *Speculum Beatae Mariae Virginis*, ed. cit., *Lectio III*, pp. 25-43.

184 A questa qualità Dante dà ampio spazio nel poema: cfr. *Inf.* II, 94-96: «Donna è gentil nel ciel che si compianghe / di questo 'mpedimento ov'io ti mando / sì che duro giudicio là sù frange»; *Par.* XXXIII, 16-18: «La tua benignità non pur soccorre / a chi domanda, ma molte fiate / liberamente al dimandar precorre».

nome di Maria, come dichiara san Bernardo:

Loquamur pauca et super hoc nomine, quod interpretatum maris stella dicitur, et matri Virgini valde convenienter aptatur. Ipsa namque aptissime sideri comparatur; quia, sicut sine sui corruptione sidus suum emittit radium, sic absque sui lesione virgo partuit filium. [...] Ipsa est igitur nobis illa stella ex Jacob orta, cujus radius universum orbem illuminat, cujus splendor et praeifulget in supernis, et inferos penetrat: terras enim perlustrans, et calefaciens magis mentes quam corpora, fovet virtutes, excoquit vita¹⁸⁵.

La stessa presenza, sul finire del canto, dell'antifona *Regina Coeli*, rievoca le numerose occorrenze, negli elenchi di titoli, dell'appellativo «Regina», che definisce la Vergine quale sovrana delle schiere dei devoti a Dio: *Regina Angelorum*, *Regina Patriarcharum*, *Regina Prophetarum*, *Regina Apostolorum*, *Regina Martyrum*, *Regina Confessorum*, *Regina Virginum*, *Regina Sanctorum Omnium*¹⁸⁶. Infine è da rilevare una certa affinità con il dantesco «albergo del nostro disiro» (v. 105), riferito al ventre di Maria, strumento dell'Incarnazione, e l'epiteto *Domus aurea* delle litanie.

Al di là di questi riferimenti di derivazione litanica, che ritorneranno nel canto nelle modalità descritte, la lode del nome della Vergine innalzata da Dante contiene anche una determinazione temporale alludente alla liturgia delle ore: «mane e sera» (v. 89). Essa sottolinea la devozione quotidiana del poeta a Maria. Umberto Bosco¹⁸⁷ pone due alternative per la giornaliera preghiera di Dante: si tratterebbe o della semplice invocazione del nome della Vergine, come il poeta ricorda per Bonconte da Montefeltro in punto di morte¹⁸⁸, oppure, come pare più probabile, della recita dell'*Ave Maria*. Ad avvalorare questa seconda ipotesi concorrono i versi successivi, i quali non solo descrivono le schiere dei beati intente a riproporre la lode del nome, facendo «sonare il nome di Maria» (v. 111), ma sono anche densi di richiami terminologici riferiti al momento dell'Annunciazione. Una luce scende infatti a cingere la Vergine drammatizzando l'episodio evangelico:

e come ambo le luci mi dipinse

185 Cfr. BERNARDO DI CHIARAVALLE, *De Laudibus Virginis Matris, Homilia II*, in *PL* 183, 70B-C. ANNA MARIA CHIAVACCI Leonardi (DDP, *ad loc.*) osserva che i termini «stella» e «rosa», oltre che nelle litanie lauretane, figurano anche negli attributi dedicati alla Vergine nel noto inno attribuito a Venanzio Fortunato *Ave maris stella*.

186 Sul lessico riferito alla Vergine cfr. G. BAROFFIO, *Filia Virgo e Mater*, cit., 23-30. Cfr. anche CONRADI A SAXONIA *Speculum Beatae Mariae Virginis*, ed. cit., *Lectio XIII*, pp. 178-189.

187 Cfr. U. BOSCO, *Il trionfo di Cristo (XXIII del Paradiso)*, in ID., *Dante vicino*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 1966, pp. 342-368.

188 Cfr. *Purg.* V, 101: «“nel nome di Maria fini”». Sulle novelle, *exempla* di letteratura agiografica e sermoni che attribuiscono all'invocazione della Vergine in punto di morte un potere salvifico cfr. I. TUFANO, «*Nel nome di Maria*»: *esorcismi linguistici nel canto V del Purgatorio*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», XIII (2004), 1, pp. 25-42.

il quale e il quanto della viva stella
che là sù vince come qua giù vinse,
entro il cielo scese una facella,
formata in cerchio a guisa di corona,
e cinsela e girossi intorno a ella.
(*Par.* XXIII, 91-96)

Quasi tutti gli studiosi hanno riconosciuto in questa «facella» (v. 94) l'arcangelo Gabriele, rappresentato come una luce circolare che scende dal cielo per incoronare Maria. In questa immagine è vivo il ricordo della donna incoronata di stelle che nell'*Apocalisse* si oppone al drago rosso, riconosciuta fin dai primi padri della Chiesa come una figura della Vergine¹⁸⁹. Dante innova questo tipo di rappresentazione, immaginando lo stesso arcangelo dell'Annunciazione nell'atto di farsi corona di luce. In questo modo, la rievocazione dell'annuncio si fonde con quella della sconfitta di Satana operata dal Messia nato dalla donna dell'*Apocalisse*: il momento iniziale e quello finale della storia della salvezza sono così sovrapposti in un'unica raffigurazione che fa perno sull'epifania della Vergine, poco prima dell'ingresso del pellegrino nei cieli spirituali del Paradiso. Oltre all'incoronazione di luce, l'omaggio dell'arcangelo riguarda anche la sfera acustica: per mezzo di una similitudine per superamento e della retorica dell'iperbole¹⁹⁰, il poeta misura la sproporzione esistente tra l'ineffabile dolcezza del canto e quanto di più bello possa essere udito sulla Terra.

Qualunque melodia più dolce suona
qua giù e più a sé l'anima tira,
parrebbe nube che squarciata tona,
comparata al sonar di quella lira
onde si coronava il bel zaffiro
del qual il ciel più chiaro s'inzaffira.
(*Par.* XXIII, 97-102)

L'epiteto «zaffiro» (v. 101), che ritorna anche in figura etimologica nel verbo del verso successivo, «inzaffira» (v. 102) (nuovamente in rima), non sembra appartenere alla tradizione innologica e potrebbe rientrare, invece, nell'uso generico di associare la Vergine a gemme preziose, per qualificarne la gloria. Il termine, peraltro, ricorre solo un'altra volta in tutto il poema; si tratta della prima impressione che Dante ha del secondo regno, qualificato attraverso una notazione di colore e luce attraverso le famose parole: «Dolce color d'oriental zaffiro»¹⁹¹. Qui la gemma è emblema della nuova atmosfera del Purgatorio, finalmente libera

189 Cfr. Ap 12,1: «Et signum magnum apparuit in caelo; mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim».

190 Cfr. G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 283-288.

191 Cfr. *Purg.* I, 13.

dall'oscurità infernale e caratterizzata da limpidezza e luminosità. Come ha finemente notato Ezio Raimondi, l'immagine di serenità paesaggistica era interpretata nel Medioevo attraverso le nozioni sui valori simbolici e le virtù che i lapidari medievali assegnavano alla pietra dello zaffiro¹⁹². Nel lapidario di Marbodo di Rennes, per esempio, spiccano la virtù di liberare i prigionieri dalle carceri, di aprire le porte e di placare la divinità, rendendola sensibile alle preghiere¹⁹³, virtù queste assai confacenti all'esordio del regno della purificazione. Tali prerogative sono peraltro facilmente attribuibili anche alla Vergine, che soccorre chiunque le chieda aiuto o sia avvinto dal peccato come Dante nella selva. Lo zaffiro era in aggiunta messo in relazione alla speranza celeste: la gemma, del colore del cielo, sarebbe propria di coloro che, disprezzando le realtà mondane, tendono a quelle celesti¹⁹⁴. E la speranza è una delle virtù mariane per eccellenza, come ricorderà Bernardo nella sua preghiera, apostrofando la Vergine come «fontana vivace» di «speranza»¹⁹⁵. Il potere dello zaffiro di aprire le porte, peraltro, è perfettamente in linea con quanto si dice di Maria nel primo *exemplum* della seconda cantica, riguardante la sua umiltà, dove il verbo «aprire» e l'immagine della «chiave» sono motivi dominanti dell'episodio¹⁹⁶: grazie alla Vergine, infatti, l'uomo si è potuto giovare dell'apertura alla via della salvezza¹⁹⁷. Infine, un ulteriore elemento che accomuna Maria e lo zaffiro è la castità: Marbodo riferisce infatti che chi porta con sé la gemma deve mantenersi castissimo¹⁹⁸. La verginità è forse la più celebrata delle prerogative mariane, che in lei si unisce alla fecondità, generando il miracolo dell'Incarnazione¹⁹⁹.

Nella scena, l'arcangelo Gabriele, dapprima connotato come «facella» (v. 94) ardente, viene metaforicamente indicato come lo strumento musicale della «lira» (v. 100), per la dolcezza incantevole del suo canto. Egli stesso, poi, rivolge alla Vergine una preghiera di

192 Cfr. E. RAIMONDI, *Rito e storia nel canto I del Purgatorio*, in ID., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 98-131, a p. 104 (ora anche nella nuova edizione, Torino, Aragno, 2008, pp. 98-132).

193 Cfr. MARBODO DI RENNES, *De lapidibus*, V, *De sapphiro*, vv. 116-118: «educit carcere vinctos, / obstructasque forse, et vincula tacta resolvit, / placatumque deum reddit, precibusque fovendis», in *Lapidari. La magia delle pietre preziose*, a cura di B. BASILE, Roma, Carocci, 2006, p. 46.

194 Cfr. MARBODO DI RENNES, *De lapidum naturis*, XIV: «In sapphiro spei celestis altitudo», in *Lapidari*, cit., p. 120; *Lapidum pretiosorum mystica seu moralis applicatio*, II: «Sapphirus celi colorem habet. Significat illos qui adhuc in terra positi celestibus intendunt, et cuncta terrena despiciunt, quadi non sint in terra inxta illud: *Nostra autem conversatio in celis est*», in *Lapidari*, cit., p. 128.

195 Cfr. *Par.* XXXIII, 12.

196 Cfr. *Purg.* X, 34-45. Cfr. *supra* § 3.2.1 (Ave Maria).

197 Cfr. a tal proposito G. LEDDA, «Vergine Madre, figlia del tuo figlio»: Paradiso, XXXIII, 1-57, in *Lectura Dantis Scaligeri 2005-2007*, cit., pp. 97-135, a p. 108: «Si potrebbe dire che attraverso l'emblema dello zaffiro Maria si rende presente già all'arrivo sulla spiaggia del Purgatorio, annunciando la sua fondamentale presenza nella seconda cantica e prefigurando quella liberazione dalla prigionia del peccato che sarà compiuta e celebrata nel cielo delle stelle fisse».

198 Cfr. MARBODO DI RENNES, *De lapidibus*, V, *De sapphiro*, v. 128: «sed qui gestat eum, castissimum esse ibetur», in *Lapidari*, cit., p. 46.

199 Dante d'altra parte esalta tale miracolo nella più alta celebrazione della Vergine nel poema, la preghiera di san Bernardo. Cfr. *Par.* XXXIII, 1: «Vergine Madre, figlia del tuo figlio». Cfr. anche *Purg.* XXV, 127-129.

lode, cui risponde tutta la corte celeste recitando il «nome» di Maria, le cui implicazioni liturgiche si sono già indagate. Si tratta dell'unica voce del canto che non appartenga agli spettatori della visione:

«Io sono amore angelico, che *giro*
l'alta letizia che spira nel ventre
che fu albergo del nostro disiro;
e *girerommi*, donna del ciel, mentre
che seguirai tuo figlio, e farai dia
più la spera supprema perché li entre».
Così la *circulata melodia*
si sigillava, e tutti li altri lumi
facean sonare il nome di Maria.
(Par. XXIII, 103-111)²⁰⁰

La circolarità²⁰¹, che aveva contraddistinto Gabriele fin dalla sua apparizione²⁰², è associata a un movimento incessante: l'arcangelo dichiara di girare intorno alla Vergine, ribadendo la continuità di questa danza, che non cesserà finché Maria non sarà risalita nell'Empireo. Come ha ben illustrato Lino Pertile, la circolarità si può riscontrare anche nella costruzione metrico-sintattica dei versi della prima terzina, che presentano due fortissimi *enjambements*²⁰³. Tutta la visione mariana nel cielo delle Stelle Fisse si configura per ora come una riproposizione della scena dell'annuncio evangelico; l'omaggio di Gabriele alla Vergine è ora trasposto a un livello di glorificazione maggiore. All'umiltà che aveva contraddistinto la scena nella casa di Nazareth si oppone, sebbene nel ricordo di quel momento, la celebrazione del trionfo di Maria e di quelle virtù che le hanno garantito un posto d'onore tra tutti i beati. L'apoteosi della donna non può dunque non riproporre il momento cruciale della sua storia, l'Incarnazione del Verbo e la collaborazione al progetto divino di Redenzione: ne conseguono la lode e il riconoscimento delle anime beate, che per la salvezza loro concessa ringraziano. Anche l'appellativo «donna del ciel» (v. 106), con cui l'angelo si rivolge a Maria, concorre a questa glorificazione: il termine va infatti inteso a partire dalla sua etimologia latina, *domina*, cioè signora del regno celeste. Costituisce quindi una sorta di traduzione in volgare e anticipazione della preghiera che chiuderà la *climax* liturgica e il canto: l'antifona *Regina Coeli*.

200 Il corsivo è mio.

201 Sul valore delle immagini circolari e anche sul sintagma «circulata melodia» (cfr. Par. XXIII, 109), cfr. G. MAZZOTTA, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 207-209. Si veda anche C. MOEVS, *Metaphysics of Dante's Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 221-222.

202 Cfr. Par. XXIII, 94-96: «per entro il cielo scese una facella, / formata *in cerchio* a guisa di corona, / e *cinsela e girossi intorno ad ella*», il corsivo è mio. Sui movimenti e le danze circolari delle anime del Paradiso cfr. *infra* capitolo 5 (*Actio liturgica*).

203 Cfr. L. PERTILE, *La forma del desiderio*, in ID., *La punta del disio*, cit., pp. 181-211, a p. 195.

Subito dopo la lode dei beati la Vergine ascende in cielo per tornare nell'Empireo, come già aveva fatto Cristo prima di lei. Ancora una volta la rappresentazione icastica della scena suggerisce la regalità della donna («coronata», v. 119). La Vergine scompare dal campo visivo del pellegrino, provocando, con la sua ascensione, uno scacco della vista:

però non ebber li occhi miei potenza
di seguitar la coronata fiamma
che si levò appresso a sua semenza.
(*Par.* XXIII, 118-120).

Questa salita all'Empireo chiaramente adombra e replica l'Assunzione corporale di Maria alla fine della sua vita, così come il parallelo movimento di Cristo²⁰⁴ aveva metaforicamente rappresentato il mistero della sua Ascensione. Il dogma dell'Assunzione della Vergine ottenne tardi la propria definizione ufficiale: essa arrivò solo nel 1950, per volere di papa Pio XII²⁰⁵. Tuttavia già nei primi quattro secoli del cristianesimo i padri della Chiesa professavano i presupposti dogmatici dell'Assunzione, pur non avendo il pieno consenso dei teologi, in difficoltà nel definire in modo esauriente il dogma. A partire almeno dalla metà del XIII secolo, poi, il dibattito sulla questione si concluse con la comune ammissione dell'Assunzione di Maria come fatto degno di fede. A livello popolare, invece, la celebrazione dell'Assunta è precedente: già dal V secolo in Siria, e dal VII a Roma, apparve una festa dedicata prima alla *dormitio Virginis*, poi alla sua Assunzione. Tale festività divenne ben presto tra le più importanti per il culto mariano²⁰⁶. Il tema è caro anche a Dante: sempre nei canti dell'ottavo cielo, infatti, il poeta ritornerà su questo momento della vita di Maria con il duplice intento di dichiarare la propria adesione al dogma, non ancora riconosciuto ufficialmente dalla Chiesa, e di testimoniare l'esclusività. Nel XXV canto del *Paradiso* il pellegrino tenta infatti di scorgere, all'interno della luce dell'apostolo Giovanni, il suo corpo risorto²⁰⁷: fin dai primi secoli della cristianità si era diffusa la credenza che egli non fosse morto, ma fosse stato assunto in cielo. Alludendo a tale tradizione popolare, il poeta decide di confutarla, dichiarando fermamente che solo Cristo e Maria poterono godere di un tale privilegio²⁰⁸:

Con le due stole nel beato chiostro

204 Cfr. *Par.* XXIII, 85-87.

205 Per ulteriori notizie sulla definizione del dogma e i suoi fondamenti scritturali cfr. P. TOSCHI, s.v. *Assunzione*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. II, coll. 198-211.

206 Ivi, coll. 200-201 e 209-210.

207 Cfr. *Par.* XXV, 118-129.

208 Sull'importanza del motivo della resurrezione dei corpi nel poema dantesco cfr. A.M. CHIAVACCI LEONARDI, «Le bianche stole»: il tema della resurrezione nel *Paradiso*, in *Dante e la Bibbia*, cit., pp. 349-371 (ora anche in EAD., *Le bianche stole: saggi sul Paradiso di Dante*, cit., pp. 3-26).

son le due luci sole che saliro,
e questo apporterai nel mondo vostro.
(Par. XXV, 127-129)

La credenza nella presunta assunzione del corpo di Giovanni è per Dante il pretesto per assegnare categoricamente alla sola Vergine questa prerogativa: essa conferma ancora una volta il suo ruolo di assoluta preminenza rispetto alle altre anime del Paradiso, essendo l'unica a partecipare in modo completo alla Resurrezione²⁰⁹.

L'ascesa della Vergine all'Empireo è salutata da un moto di spontaneo affetto dei beati: essi protendono le punte delle loro fiamme verso l'alto, in segno di quell'amore e gratitudine che già avevano dimostrato invocando il suo nome. Dante li paragona al neonato²¹⁰ che, dopo aver preso il latte, è colto da tenerezza nei riguardi della madre e tende le braccia per abbracciarla:

E come fantolin che 'nver' la mamma
tende le braccia, poi che 'l latte prese,
per l'animo che 'nfin di fuor s'infiamma;
ciascun di quei candori in sù si stese
con la sua cima, sì che l'alto affetto
ch'elli avieno a Maria mi fu palese.
(Par. XXIII, 121-126)

Lo scopo di questa immagine, che suggella il trionfo di Maria, è chiaramente quello di sottolineare, ancora una volta, il suo ruolo di madre degli uomini e della cristianità²¹¹. È stata peraltro notata una precisa corrispondenza tra questo paragone e quello collocato in apertura del canto, costruito anche esso sul motivo del rapporto madre-figlio²¹². L'atteggiamento di Beatrice in trepida attesa della visione che sta per rivelarsi è posto in analogia a quello della madre-uccello, che veglia il nido dei suoi piccoli nelle ore notturne e aspetta l'alba per poter uscire a procurare loro il cibo:

Come l'augello, intra l'amate fronde,
posato al nido de' suoi dolci nati

209 Lo aveva chiarito Salomone: «Come la carne gloriosa e santa / fia rivestita, la nostra persona / più grata fia per esser tutta quanta; // per che s'accrescerà ciò che ne dona / di gratuito lume il sommo bene, / lume ch'a lui veder ne condiziona, // onde la vision crescer convene, / crescer l'ardor che di quella s'accende, / crescer lo raggio che ad esso vene», cfr. Par. XIV, 43-51.

210 Sul tema dell'infante cfr. R. HOLLANDER, *Babytalk in Dante's Commedia*, in ID., *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 115-129.

211 Cfr. U. BOSCO, *Il trionfo di Cristo*, cit., p. 361.

212 Cfr. C.F. GOFFIS, *Canto XXIII*, in *Lectura Dantis Scaligeri* – Paradiso, cit., pp. 821-853, in particolare pp. 832-833. Segnalo inoltre L. PERTILE, *La forma del desiderio*, in ID., *La punta del disio*, cit., pp. 203-206: lo studioso rintraccia nel canto una complessa rete di campi semantici che fanno capo al tema del cibo, al rapporto madre-figlio e al motivo di rinascita.

la notte che le cose ci nasconde,
 che, per veder li aspetti disati
 e per trovar lo cibo onde li pasca,
 in che gravi labor li son aggrati,
 previene il tempo in su l'aperta frasca,
 e con ardente affetto il sole aspetta,
 fiso guardando pur che l'alba nasca;
 così la donna mia stava eretta
 e attenta, rivolta inver' la plaga
 sotto la quale il sol mostra men fretta.
 (Par. XXIII, 1-12)

Le due similitudini incorniciano il canto nel segno del legame affettivo esistente tra madre e figlio. Tale motivo è però declinato da due opposti punti di vista: l'immagine che apre l'episodio raffigura infatti la cura materna nei confronti dei piccoli, mentre quella che lo chiude il neonato che manifesta il proprio amore istintivo nei confronti della madre. Entrambi i paragoni sono tuttavia accomunati dal fatto che il vincolo materno si sostanzia nell'atto dello sfamare: da una parte c'è una madre desiderosa di procurare il cibo per i suoi figli, dall'altra ci sono i figli nutriti che le dimostrano gratitudine²¹³. Queste due celebrazioni dell'amore materno assumono ancora più rilevanza se si considera che al centro il poeta vi pone il trionfo della più alta figliolanza, quella di Cristo, e il ricordo dell'Incarnazione del Verbo nel grembo di Maria. Inoltre, la *transumptio* giocata su metafore alimentari continua nel canto successivo nelle parole di Beatrice all'assemblea dei beati: riscattando tutta l'umanità attraverso il suo sacrificio, Cristo l'ha ammessa a partecipare alla mensa celeste, dove la sazia eternamente con il nutrimento della sua verità:

«O sodalizio eletto a la grande cena
 del benedetto Agnello, il qual vi ciba
 sì, che la vostra voglia è sempre piena».
 (Par. XXIV, 1-3)

Solo nel banchetto del Paradiso, irradiati dalla luce di Dio, i desideri degli uomini trovano completo appagamento²¹⁴. Sia la Vergine sia il Figlio, nel giro di poche terzine, come insieme erano apparsi in trionfo, insieme vengono ricordati nell'analoga funzione di saziare l'appetito dei beati e procurar loro quel cibo che è fonte di vita eterna.

La *climax* di liturgia di questa seconda sezione del canto, passata attraverso il ricordo

213 Parla di «liturgia d'amore del nutrimento» M. PAZZAGLIA, *Canto XXIII*, in *Lectura Dantis Neapolitana – Paradiso*, a cura di P. GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 441-456.

214 Questo è quanto afferma Cristo nelle Scritture: «non Moyses dedit vobis panem de caelo, sed Pater meus dat vobis panem de caelo verum. Panis enim Dei est, qui de caelo descendit et dat vitam mundo. [...] Ego sum panis vitae; qui venit ad me non esuriet, et, qui credit in me non sitiet unquam», cfr. Io 6, 32-33; 35.

delle litanie, della quotidiana preghiera di Dante e dell'ipotetica intonazione, da parte delle anime dell'ottavo cielo, dell'*Ave Maria*, si risolve nel canto delle prime due parole dell'antifona *Regina Coeli*, udita dal pellegrino dopo la trionfale incoronazione della Vergine e la sua ascesa. Ancora una volta la melodia produce nel pellegrino un tale incanto per la sua dolcezza che il piacere rimane ancora vivido nonostante il viaggio sia terminato. Il poeta ricorre quindi al *tòpos* dell'indimenticabilità, iperbole opposta a quella dell'oblio²¹⁵, accostandolo al lessico della *dulcedo*, tipico dell'esperienza mistica²¹⁶:

Indi rimaser lì nel mio cospetto,
'*Regina celi*' cantando sì dolce,
che mai da me si parti 'l diletto.
(*Par.* XIII, 127-129)

La preghiera intonata dai beati – che, secondo la consuetudine dantesca, viene semplicemente suggerita, ma è da intendersi recitata nella sua interezza²¹⁷ – è la *Regina Coeli*, una delle quattro antifone maggiori dedicate alla Vergine insieme a *Salve Regina*, *Ave Regina Coelorum* e *Alma Redemptoris Mater*. Il testo è composto da quattro stichi con ritmo accentuativo: i primi due sono a rima baciata, il terzo è l'insieme di due quaternari accoppiati con assonanza, il quarto è un settenario. L'*alleluia* posto a termine di ciascun verso va considerato come una specie di ritornello, con lo scopo di fornire all'inno un'unica rima²¹⁸. L'origine della preghiera è molto antica: Guillaume Durand, nel suo *Rationale divinatorum officiorum*²¹⁹, riporta una diffusa leggenda secondo cui i primi tre versi dell'antifona sarebbero stati cantati da tre voci angeliche al termine della litania *septiformis*, la processione penitenziale indetta da papa Gregorio Magno nel 590 per chiedere che cessasse la pestilenza che aveva colpito la città di Roma. A questi primi tre versi, il papa avrebbe poi aggiunto il quarto, concorrendo alla formulazione odierna del testo:

Regina coeli, laetare, alleluia!
Quia quem meruisti portare, alleluia!
Resurrexit, sicut dixit, alleluia!

215 Come nota G. LEDDA, *Visione, memoria e scrittura nel Paradiso*, in *La guerra della lingua*, cit., p. 288.

216 Sulla *dulcedo* cfr. M. ARIANI, *Dante, la «dulcedo» e la dottrina dei «sensi spirituali»*, in *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, cit., pp. 113-139; R. VANELLI CORALLI, *Le metafore del gusto*, cit., pp. 23-41.

217 Cfr., per esempio, *Purg.* II, 46-48: «'In exitu Israël de Aegypto' / cantavan tutti insieme ad una voce / con quanto di quel salmo è poscia scripto»; V, 22-24: «E 'ntanto per la costa di traverso / venivan genti innanzi a noi un poco, / cantando 'Miserere' a verso a verso».

218 Per le informazioni sulla preghiera cfr. I. CECCHETTI, s.v. *Regina Coeli*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. IX, col. 650. In rapporto all'opera dantesca: A. PENNA, s.v. *Regina Coeli*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. IV, p. 878.

219 Cfr. G. DURAND, *Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum*, IV, 89,3, ed. cit.

Ora pro nobis Deum, alleluia!

a cui vengono talvolta aggiunti altri due versi:

Gaude et laetare, Virgo Maria, alleluia!
Quia resurrexit Dominus vere, alleluia!²²⁰

La *Regina Coeli* fu usata in origine come antifona pasquale ai canti evangelici del *Benedictus* e del *Magnificat* e in seguito fu adottata al termine dell'Ufficio nel periodo pasquale. Tale uso si diffuse inizialmente presso i francescani, verso la metà del XIII secolo, e solo nel 1350 venne introdotto da papa Clemente VII nel Breviario della Curia romana²²¹. L'antifona associa chiaramente la Vergine alla Resurrezione di Cristo: ella è infatti invitata a gioire per il trionfo del Figlio sulla morte, il quale ha riscattato l'umanità dal peccato e le ha aperto le porte del cielo. Per l'onore di essere la madre di colui che ha redento il mondo, dunque, Maria, viene esaltata con il titolo di «Regina del cielo». Come tutte le preghiere che Dante inserisce all'interno del suo poema, anche la *Regina Coeli* è scelta per la sua consonanza al contesto in cui è inserita. L'inno celebra i dogmi fondamentali della fede cristiana ed è pervaso da un'esultanza incontenibile, che prorompe negli *alleluia* a fine verso e negli inviti alla Vergine a rallegrarsi per il trionfo del Figlio (v. 1: «laetare»; v. 5: «gaude et laetare»). Il verbo «laetare» dell'inno corrisponde nel testo dantesco alle parole dell'arcangelo Gabriele, che si era rivolto a Maria con l'espressione «alta *letizia* che spira del ventre» (v. 104)²²². La gioia della Vergine è moltiplicata nel canto dall'esultanza di tutti i beati trionfanti, che godono degli effetti del miracolo della Resurrezione. Il terzo e sesto verso dell'antifona celebrano infatti questo momento cruciale della storia della cristianità: «resurrexit, sicut dixit» (v. 3); «resurrexit Dominus vere» (v. 6)²²³. In questo modo la salita verso l'Empireo, di Cristo prima e di Maria dopo, adombra la Resurrezione dell'uno²²⁴ e l'Assunzione dell'altra. Il campo semantico della rinascita è preponderante nel canto, quasi a sottolineare l'importanza di questo sottinteso. Già dai primi versi, l'attesa dell'alba suggerisce il tema della

220 Per la scansione e interpunzione del testo sguo quanto riportano GIOVANNI FALLANI e C.S. SINGLETON, DDP, *ad loc.*

221 Cfr. I. CECCHETTI, s.v. *Regina Caeli*, cit.

222 Il corsivo è mio.

223 Si concentra su questo aspetto dell'antifona, in relazione al canto dantesco, ROBERT HOLLANDER, DDP, *ad loc.*

224 L'ascesa di Cristo all'Empireo potrebbe commemorare anche la sua Ascensione, cioè il momento del suo definitivo ritorno in cielo dopo i quaranta giorni in cui, dopo la morte e resurrezione, dimorò insieme agli apostoli. Cfr. Ac 1, 9-11: «Et, cum haec dixisset, videntibus illis, elevatus est, et nubes suscepit eum ab oculis eorum. Cumque intuerentur in caelum euntem illum, ecce duo viri adstiterunt iuxta illos in vestibus albis: qui et dixerunt: Viri Galilaei, quid statis adspicientes in caelum? Hic Iesus, qui adsumptus est a vobis in caelum, sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem in caelum».

rigenerazione nella descrizione dell'atteggiamento di Beatrice:

e con ardente affetto il sole aspetta,
fiso guardando pur che l'*alba nasca*.
(*Par.* XXIII, 8-9)²²⁵

In quest'ottica sono significativi anche i numerosi richiami alla gloria e alla beatitudine che derivano dalla vittoria di Cristo sulla morte: egli è infatti indicato da Beatrice come «la sapienza e la possanza / ch'aprì le strade tra 'l cielo e la terra, / onde fu già sì lunga disianza»²²⁶. Un lessico particolarmente allusivo in tal senso si riscontra soprattutto sul finire del canto, subito dopo l'intonazione dell'antifona, quasi a ricordare l'effetto in Paradiso del miracolo della Resurrezione:

Quivi *si vive e gode del tesoro*
che s'acquistò piangendo ne lo essilio
di Babillòn, ove si lasciò l'oro.
Quivi *triunfa*, sotto l'alto Filio
di Dio e di Maria, *di sua vittoria*,
e con l'antico e col novo concilio,
colui che tien le *chiavi di tal gloria*.
(*Par.* XXIII, 133-139)²²⁷

La *Regina Coeli*, preghiera della liturgia pasquale, si trova peraltro in armonia perfetta con il tempo terreno del viaggio: le indicazioni temporali fornite in precedenza concorrono infatti a collocare l'arrivo in Purgatorio di Dante e Virgilio nella mattina della domenica di Pasqua del 1300²²⁸. È in sintonia con il periodo liturgico, dunque, la recita di una preghiera che celebra la Resurrezione di Cristo, attraverso l'esaltazione della maternità di Maria. Lo stretto legame tra la Vergine, mezzo dell'Incarnazione, e il Figlio risorto è alluso nel secondo verso dell'antifona («quia quem meruisti portare»), ed entrambi sono richiamati nelle parole di presentazione dell'arcangelo Gabriele:

«Io sono amore angelico, che giro
l'alta letizia che spira del *ventre*

225 Il corsivo è mio.

226 Cfr. *Par.* XXIII, 37-39.

227 I corsivi sono miei. Notare, inoltre, che le parole «vittoria : gloria» (vv. 137-139) sono in posizione privilegiata, in rima.

228 Non tutti i critici sono concordi sulla data del viaggio. Alcuni collocano l'inizio il giorno del venerdì santo (8 aprile), altri il giorno della commemorazione della morte di Cristo (25 marzo). Per la prima ipotesi, qui seguita, cfr. E. MOORE, *Gli accenni al tempo nella Divina Commedia e la loro relazione con la presunta data e durata della visione*, Nuova ed. anastatica, Roma, Salerno, 2007. Per la seconda ipotesi: A. CAMILLI, *La cronologia del viaggio dantesco*, in «Studi danteschi», XXIX (1950), pp. 61-84. Per un quadro di tutte le altre ipotesi: B. BASILE, s.v. *Viaggio*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. V, pp. 995-999.

che fu albergo del nostro disiro».
(Par. XXIII, 103-105)²²⁹

La visione gloriosa del canto XXIII figura quindi, come in una «rappresentazione sacra»²³⁰, il mistero che unisce in un ciclo salvifico la Resurrezione di Cristo, la regalità di Maria e la beatitudine eterna dell'umanità salvata. Lo snodo centrale della cristianità, vale a dire il destino di resurrezione alla vita eterna promesso a tutta l'umanità redenta, che Dante indicherà a breve come oggetto della sua speranza²³¹, costituisce il nucleo teologico che sta dietro all'epifania del divino di questo episodio.

Infine, l'antifona non è pertinente solo al tempo liturgico in cui il viaggio è storicamente ambientato; occorre sottolineare, nonostante l'evidenza, che Maria è qualificata con il titolo di sovrana della corte celeste. Gli appellativi regali furono attribuiti alla Vergine già dal IV secolo e si diffusero nell'uso in varie declinazioni, di cui si è visto un esempio nelle litanie lauretane. La regalità della donna discende inoltre dalla missione di sovranità di cui è investito il Figlio, secondo quanto è dichiarato nelle Scritture. Già nel momento dell'Annunciazione l'arcangelo Gabriele aveva dichiarato la natura regale di Cristo:

Hic erit magnus et Filius Altissimi vocabitur, et dabit illi Dominus Deus sedem David patris eius, et regnabit in domo Iacob in aeternum, et regni eius non erit finis.²³²

La stessa Elisabetta saluta Maria con le parole «Et unde hoc mihi, ut veniat mater Domini mei ad me?»²³³, che esprimono il riconoscimento di sovranità del figlio concepito dalla cugina. Con la vittoria sul peccato e sulla morte, infatti, Cristo ha adempiuto al suo ruolo di re e Messia e dopo la sua ascensione al cielo ha occupato il trono alla destra del Padre, secondo quanto annunciato ai discepoli²³⁴. Così la Vergine, madre del Signore, è stata anch'essa rivestita della sua dignità regale e l'argomento principale su cui si fonda questa associazione è

229 Il corsivo è mio.

230 L'espressione è di C.F. GOFFIS, *Canto XXIII*, in *Lectura Dantis Scaligeri – Paradiso*, cit., pp. 821-853, a p. 831: l'accento è naturalmente posto sull'aspetto figurativo di tutto l'episodio, costruito su una successione di quadri, «quasi si trattasse dell'opera di un miniatore che accompagna la poesia con le illustrazioni delle lettere capitali».

231 Cfr. Par. XXV, 91-96: «Dice Isaia che ciascuna vestita / ne la sua terra fia di doppia veta: / e la sua terra è questa dolce vita; // e 'l tuo fratello assai vie più digesta, / là dov tratta de le bianche stole, / questa rivelazion ci manifesta». Sul passo si veda *infra* § 3.3.1 (*Una liturgia "personale"*).

232 Cfr. Lc 1, 32-33.

233 Cfr. Lc 1, 43.

234 Cfr. Mt 19, 28: «Iesus autem dixit illis: Amen dico vobis quod vos qui secuti estis me in regeneratione, cum sederit Filius hominis in sede maiestatis suae, sedebitis et vos super sedes duodecim iudicantes duodecim tribus Israëli». La regalità di Cristo è poi testimoniata dagli stessi apostoli. Cfr. Ac 2, 32-33: «Hunc Iesum resuscitavit Deus, cuius omnes nos testes sumus. Dextera igitur Dei exaltatus, et promissione Spiritus sancti accepta a Patre, effudit hunc, quem vos videtis et auditis».

la divina maternità²³⁵. A una analisi in questo senso del canto, la *Regina Coeli* risulta essere solo l'ultima di una serie di attestazioni di regalità di Maria. In primo luogo essa è rappresentata drammaticamente nel rito di incoronazione messo in atto dall'«amore angelico» Gabriele (v. 103), disceso dal cielo in forma di corona luminosa a cingere la donna di una «circolata melodia» (v. 109). Il titolo di regina, peraltro, era stato anticipato dall'appellativo «donna del ciel» (v. 106), con «donna» che vale 'domina', cioè 'signora'.

Inoltre, un particolare della descrizione dell'ascensione di Maria all'Empireo può essere letto come un elemento aggiuntivo alla rappresentazione della sua regalità. Il moto verso l'alto della Vergine non è descritto dal poeta, se non in analogia con quanto aveva appena fatto Cristo poco prima. Largo spazio, in concomitanza di questo momento, è invece riservato alla raffigurazione del Primo Mobile; Dante ricorre a una lunga perifrasi per descrivere questo nuovo scenario celeste che conserva un barlume della perfezione di Dio:

Lo real manto di tutti i volumi
del mondo, che più ferve e più s'avviva
ne l'alito di Dio e nei costumi,
avea sopra di noi l'intera riva
tanto distante, che la sua parvenza,
là dov'io era, ancor non appariva.
(*Par.* XXIII, 112-117)

Il nono cielo, o Primo Mobile in quanto trasmette il movimento alle sfere sottostanti, è il più vicino all'Empireo e dunque l'unico a ricevere direttamente la virtù divina. Per tale ragione il poeta lo rappresenta come alimentato dal respiro di Dio e dal desiderio di congiungersi alla sfera della pace eterna, che lo spinge a girare con estrema velocità. L'espressione «real manto di tutti i volumi» (v. 112) designa, come glossa la maggior parte dei commentatori²³⁶, il fatto che il Primo Mobile contiene gli altri otto cieli, avvolgendoli come un manto. Tuttavia questa funzione vale anche per Cristo e la Vergine che, dopo il trionfo nel cielo stellato, si immergono in quella realtà e se ne lasciano avvolgere. Così, dopo aver ricevuto l'incoronazione dall'arcangelo, Maria riceverebbe l'omaggio della sfera celeste nella quale al pellegrino si mostreranno le gerarchie delle intelligenze angeliche, ed essa si trasformerebbe per lei in cappa regale. A determinare la scelta della metafora del «manto» potrebbe aver agito nel poeta la memoria di un canone figurativo piuttosto diffuso in età medievale: la Vergine, madre misericordiosa, raffigurata vestita di un mantello sotto il quale

235 Sui fondamenti teologici della regalità di Maria si veda A. SERRA, S. DE FIORES e D. SARTOR, s.v. *Regina*, in *Nuovo dizionario di mariologia*, cit., pp. 1189-1206.

236 Così, per esempio, JACOPO DELLA LANA: «*Lo real manto*: cioè la nona sfera che è mantello e coperta di tutti gli altri cieli o spere», DDP, *ad loc.*

accoglie il popolo cristiano²³⁷. L'antifona mariana con cui i beati salutano il ritorno di Maria nell'Empireo viene così a suggellare un articolato quadro di celebrazione della maestà della Vergine, ben calibrato in questa seconda metà del canto.

Vi è dunque un apparente contrasto tra le due rappresentazioni della Vergine fornite nel canto: quella intima e affettuosa generata dalla similitudine del «fantolin» riferita ai beati protesi verso Maria-«mamma» (v. 121) e quella regale, che scaturisce dall'antifona. L'accostamento dei due momenti, tuttavia, uno di seguito all'altro, evidenzia il fatto che entrambi partecipano alla stessa temperie affettiva. La *Regina Coeli*, infatti, è soprattutto un inno di gioia e gratitudine per la maternità divina della donna, che ha permesso a tutti i beati di essere ammessi in Paradiso. La Vergine è rimasta sulla Terra anche dopo la Resurrezione di Cristo per recare conforto e speranza ai fedeli e per assolvere al proprio ruolo di consolatrice e protettrice dell'umanità. Allo stesso modo, nell'ottavo cielo, non ha seguito subito l'ascesa del Figlio, ma si è attardata per vegliare sui beati e sul pellegrino, figura di tutto il popolo cristiano. Quindi Maria è al contempo Regina e Madre dei beati, senza che tra i due ruoli sia percepito alcun contrasto: la sua maestà dipende difatti interamente dalla sua maternità e, al contempo, la prerogativa principale del suo ruolo regale è l'intercessione, atto proprio delle cure di una madre. L'intera tessitura lessicale del canto, in cui coesistono e si alternano termini astratti e concreti, può essere ricollegata a questo tentativo di descrivere la compresenza nella Vergine di due realtà tra loro complementari: premurosa maternità e gloriosa maestà.

Una volta considerati tutti questi elementi del canto appare evidente che Maria ne è la vera protagonista²³⁸, nella celebrazione dei massimi misteri che la coinvolgono: la sua umiltà

237 L'immagine è anche letteraria. Cesario di Heisterbach, nel suo *Dialogus miraculorum*, racconta la storia di un monaco cistercense che, agli inizi del XIII secolo, avrebbe raccontato al suo abate di una sua visione avvenuta durante un momento di estasi. Egli riferisce di aver visto in Paradiso tutta la Chiesa: profeti, apostoli, monaci e santi. Mancavano solo i monaci cistercensi. Interrogata la Vergine sul motivo di questa assenza la vide aprire le braccia, mostrando i cistercensi nascosti sotto il suo mantello (*Dialogus miraculorum*, VII, 58). Cfr. CESARIO VON HEISTERBACH, *Dialogus miraculorum. Dialog über die wunder*, a cura di H. SCHNEIDER, traduzione e commento a cura di N. NÖSGES e H. SCHNEIDER, 5 voll., Turnhout, Brepols, 2009.

238 Cesare Federico Goffis, nella sua lettura del canto, fa notare che il ruolo preminente della Vergine può essere rilevato anche da un punto di vista astrologico. Sul finire del canto precedente, il pellegrino si trovava nel cielo dei Gemelli (cfr. *Par.* XXII, 110-11). Nei versi proemiali del canto XXIII, a questa informazione spaziale Dante aggiunge la precisazione di essersi volto, con Beatrice, verso il Mezzogiorno, precisato dal punto di vista della Terra (cfr. *Par.* XXIII, 10-12). Stazionando quindi nel segno zodiacale dei Gemelli, e guardando verso lo Zenit, Dante vedrà apparire Cristo nel segno della Vergine. Lo studioso precisa che «la Vergine degli astrologi è Astrea, ma tra questa Vergine, che avrebbe riportato la giustizia nel mondo, e la Vergine Maria, che avrebbe riportato nell'animo la purezza di grazia, correvano nel Medioevo grosse confusioni». Sotto il mito pagano, dunque, si scorge quello cristiano. È vero che il poeta non ha mai parlato del segno della Vergine, ma è altrettanto vero che il calcolo della distanza in gradi tra tale costellazione e quella dei Gemelli per un dotto del Medioevo era cosa ovvia, e anzi una quotidiana abitudine. Cfr. C.F. GOFFIS, *Canto XXIII*, cit., p. 834.

all'annuncio angelico, l'Incarnazione del Verbo in lei, l'Assunzione del corpo in cielo, il ruolo di Regina della corte dei beati, la sua cura materna nei confronti dell'uomo. Tutta la seconda parte del canto, nella *climax* liturgica di cui si è data ragione, è una *summa* di teologia mariana, che si esprime attraverso la drammatizzazione del trionfo della donna che ha permesso la redenzione dal peccato e la vita eterna.

3.2.3 «Vergine Madre»

L'epilogo del viaggio di salvezza di Dante e la *visio Dei* che conclude l'opera sono dominati dalla presenza della Vergine. L'ultimo canto del poema, infatti, si apre come è noto con una preghiera: è un inno al contempo di lode e di supplica a Maria, pronunciato dall'ultima guida del pellegrino, san Bernardo; egli ha un ruolo di estrema rilevanza, poiché è grazie alle sue parole che al pellegrino sarà concesso di giungere al vertice della sua esperienza nell'aldilà. La Vergine è l'unica mediatrice che può soddisfare l'estremo desiderio di Dante di contemplare la realtà di Dio e conservare vista e memoria per poter riferire quanto esperito. Non bastano più le invocazioni di matrice classica alle «sante Muse»²³⁹ o al «buono Apollo»²⁴⁰; il pellegrino necessita ora di una preghiera «cristiana»²⁴¹. Come l'intero viaggio salvifico si sviluppa secondo una tensione ascensionale che procede per prove sempre più ardue da superare, così, per raggiungere il vertice di questa esperienza, si rende indispensabile un aiuto più alto di quello che le divinità pagane possono garantire: si alza la materia e anche il tutore deve essere più autorevole²⁴². Al momento di innalzarsi verso la somma esperienza beatifica, l'invocazione poetica classica, ormai insufficiente, viene dunque sostituita da una

239 Cfr. *Purg.* I, 8-12: «Ma qui la morta poesia resurga, / o sante Muse, poi che vostro sono; / e qui Calïopè alquanto surga, // seguitando il mio canto con quel suono / di cui le Piche misere sentiro / lo colpo tal, che disperar perdono». Analoghe invocazioni alle Muse si trovano in *Inf.* II, 7-9; XXXII, 10-12; *Purg.* XXIX, 37-42.

240 Cfr. *Par.* I, 13-18: «O buono Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì fatto vaso, / come dimandi a dar l'amato alloro. // Infino a qui l'un giogo del Parnaso / assai mi fu; ma or con amendue / m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso».

241 Sulle invocazioni nella *Commedia* si veda R. HOLLANDER, *The Invocations of the Commedia*, in ID., *Studies in Dante*, cit., pp. 31-38, dove si mette in evidenza la sostanziale differenza tra invocazione e preghiera: «An invocation, simply and surely defined, can be said to have been made whenever a poet seeks aid for his lines from a higher power. It is not to be confused with prayer (unless the prayer be to a higher power for poetic inspiration), vaunt or simple apostrophe. Petition for inspirational aid occur nine times in the *Commedia*» (p. 32). Cfr., inoltre, G. LEDDA, «Dire grandissime cose»: *protasi, invocazioni, indicibilità*, in ID., *La guerra della lingua*, cit., pp. 13-55.

242 Dandendo in esame le invocazioni presenti nella *Commedia*, Giuseppe Ledda riscontra infatti «il rispetto dantesco del principio, ricavabile da alcune glosse di Servio alle *Georgiche*, secondo cui le divinità invocate devono essere in relazione con l'argomento per trattare il quale si richiede il loro aiuto»: cfr. G. LEDDA, «Dire grandissime cose», cit., a p. 35. Ha sottolineato la sostituzione di Maria alle Muse pagane anche G. BARBERI SQUAROTTI, *La preghiera alla Vergine: Dante e Petrarca*, in «Filologia e Critica», XX (1995), 2-3, pp. 365-374 (poi in ID., *Il tragico cristiano da Dante ai moderni*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 87-95): lo studioso interpreta l'aiuto fornito da Maria essenzialmente come sostegno al poeta per la traduzione in poesia della visione di Dio, cioè considera la Vergine in primo luogo come ispiratrice poetica, «estrema musa della *Commedia*» (p. 371)

vera preghiera liturgica rivolta alla Vergine, principale interceditrice dell'uomo presso il divino. La «santa orazione»²⁴³ di Bernardo è un momento di grandissima pregnanza, sia per l'effetto che produce – il dischiudersi della visione di Dio –, sia per il fatto che queste sono le ultime parole pronunciate da un personaggio nella *Commedia*: dopo seguiranno il monologo del narratore, che riferirà la sua esperienza mistica, e il silenzio tipico dell'estasi.

Se si guarda al poema come a un lavoro *in progress*, i cui tasselli si inverano man mano che dalle profondità infernali si giunge alla luce dell'Empireo, questa presenza di liturgia mariana sul finire dell'opera assume un valore fondamentale nella costruzione della figura "liturgica" della Vergine nel poema. Il *Paradiso* è la cantica con il più alto numero di riferimenti a inni, canti e lodi rivolti a Dio, ma queste presenze eucologiche sono accompagnate, in luoghi non casuali, da orazioni indirizzate a Maria, che fungono quasi da proemio all'ultima preghiera di Bernardo. Tale celebrazione liturgica della Vergine era tuttavia già stata introdotta in Purgatorio, dove, alle anime dei purganti, Maria era ricordata in ciascuna cornice come modello della virtù cui essi devono aspirare, per la definitiva liberazione dal peccato. L'apoteosi della donna nel suo ruolo di sovrana dei cieli deve attendere luoghi più consoni e la gloria del Paradiso. Ciononostante, nella seconda cantica vi è un punto di raccordo tra i due ruoli della Vergine di *exemplum* e interceditrice degli uomini e regina della corte dei beati. Si tratta dell'antifona *Salve Regina*, recitata nella valletta dei principi nell'Antipurgatorio²⁴⁴, e quindi prima che il ruolo di Maria nel secondo regno si faccia palese al pellegrino. Il testo della preghiera, di cui non si odono che le prime parole, è una prosa ritmica formata da sette versi diseguali per lunghezza e rimanti in -e (i primi sei) e in -a (l'ultimo, costituito da due emistichi)²⁴⁵:

1. Salve Regina / Mater misericordiae
2. Vita. Dulcedo / et spes nostra, salve!
3. Ad te clamamus / exules filii Hevae
4. Ad te suspiramus / gementes et flentes
In hac lacrimarum valle
5. Eia ergo / advocata nostra,
Illos tuos misericordes oculos / ad nos converte
6. Et Iesum / benedictum fructum ventris tui,
Nobis post hoc exilium ostende.
7. O clemens, / o pia
O dulcis / Virgo Maria.

243 Cfr. *Par.* XXXII, 151.

244 Cfr. *Purg.* VII, 82-84: «'Salve Regina' in sul verde e 'n su' fiori / quindi seder cantando anime vidi, / che per la valle non parean di fuori».

245 Per le informazioni sulla preghiera e la scansione del testo si veda: I. CECCHETTI, s.v. *Salve Regina*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. X, coll. 1719-1721. Per la sua presenza nell'opera dantesca cfr. D. BALBONI, s.v. *Salve Regina*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. IV, pp. 1091-1092.

I principi negligenti che cantano l'antifona sono coerentemente rappresentati dalla preghiera: si tratta infatti di principi che invocano una «Regina» (v.1)²⁴⁶ e anime in esilio, ancora relegate nel luogo deputato al pentimento, *in via* verso la beatitudine dell'Empireo. Al di là dei nessi che intercorrono tra l'orazione e gli spiriti che la intonano nel secondo regno, in una visione globale della *Commedia* questa prima preghiera mariana nell'opera e l'ultima intonata da Bernardo possono effettivamente essere messe in relazione. Più in particolare, per alcuni aspetti, si potrebbe definire la *Salve Regina* quasi una formulazione embrionale dell'inno del santo. Nell'antifona, infatti, la Vergine viene invocata per il suo ruolo di «advocata» (v. 5) degli esuli, come già nel II canto dell'*Inferno* la mediazione da lei operata era stata esplicitata da Virgilio, che l'aveva ricordata come prima promotrice del cammino di salvezza del pellegrino²⁴⁷. La sua funzione di interceditrice, allusa lungo tutto il poema, viene poi definitivamente esplicitata nel XXXIII canto del *Paradiso*. Ne è infatti un antecedente l'invocazione delle anime purganti, che, alludendo alla recita della *Salve Regina*, paiono implorare la fine del loro esilio e la visione di Gesù (v. 6: «Et Iesum / benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende»). La richiesta dei principi è letteralmente esaudita da Maria, per la cui misericordia il pellegrino potrà godere, alla fine del suo viaggio, della realtà divina e fissare lo sguardo in Dio, in particolare nell'immagine della seconda persona della Trinità²⁴⁸. La contemplazione di Cristo era stata peraltro indicata da Bernardo come ultima meta del viaggio durante la descrizione della topografia della corte celeste, quando aveva invitato Dante a guardare il volto della Vergine, l'unico, per somiglianza, in grado di «disporre a veder Cristo»²⁴⁹. Un altro elemento cardine tra l'antifona e l'ultima preghiera del poema è poi il binomio «Vergine-Madre». I termini in questione compaiono infatti nel primo e nell'ultimo verso della *Salve Regina* (vv. 1 e 7), incorniciandola nel segno di questo paradosso. Secondo studi paleografici l'antifona è da considerarsi opera di Ermanno il Contratto, monaco di Reichenau, poiché in un manoscritto del monastero compare una *probatio pennae*²⁵⁰ con la forma originale del primo verso: «Salve, regina misericordiae». Il

246 Cfr. M. PICONE, *Canto VII*, in *Lectura Dantis Turicensis – Purgatorio*, cit., pp. 93-107, a p. 103: per lo studioso la Vergine è il «modello assoluto che i regnanti europei avrebbero dovuto imitare».

247 Cfr. *Inf.* II, 94-96: «“Donna è gentil nel ciel che si compiange / di questo ’mpedimento ov’io ti mando, / sì che duro giudicio là sù frange”».

248 Cfr. *Par.* XXXIII, 127-132: «Quella circularzion che si concetto / pareva in te come lume riflesso, / da li occhi miei alquanto circunspecta, // dentro da sé, del suo colore stesso, / mi parve pinta de la nostra effige: / per che ’l mio viso in lei tutto era messo», il corsivo è mio.

249 Cfr. *Par.* XXXII, 85-87: «“Riguarda omai ne la faccia che a Cristo / più si somiglia, ché la sua chiarezza / sola ti può disporre a veder Cristo”».

250 Il manoscritto risale al IX secolo, ma la *probatio pennae* è con tutta probabilità da postdatarsi proprio al secolo XI. Cfr. I. CECCHETTI, s.v. *Salve Regina*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. X, col. 1719.

fatto che i due epiteti «Mater» (v. 1) e «Virgo» (v. 7) non siano presenti in questa prima versione ha fatto ipotizzare la loro aggiunta in un secondo momento²⁵¹, volta proprio a sottolineare l'antitesi cara anche a Dante. Gli stessi appellativi figurano infatti in principio della terzina iniziale dell'ultima preghiera mariana, a indicare in modo asciutto e immediato le più alte prerogative della Vergine.

La struttura dell'orazione di Bernardo, come ha rilevato Erich Auerbach²⁵², è modellata sulla forma classica di preghiera analizzata da Norden²⁵³. Presenta dunque un'articolazione interna in tre momenti²⁵⁴: l'invocazione iniziale della divinità al vocativo (vv. 1-3), una sezione eulogica o dossologica, che fornisce un elenco delle sue virtù e prerogative (vv. 4-21), e infine la *supplicatio*, dove si esplicitano le richieste che si vogliono avanzare (vv. 22-39). Il poeta costruisce tutto il suo discorso attorno all'evento centrale della storia della salvezza, l'Incarnazione, e ai dogmi relativi alla Vergine, fusi in una sintesi senza precedenti²⁵⁵: secondo Auerbach, infatti, l'orazione dantesca si riallaccia alla tradizione dell'elogio paleo-cristiano che, fondendo insieme la storia di Cristo e alcuni elementi dogmatici, sviluppa una «retorica simbolica, fondata [...] sull'interpretazione figurale»²⁵⁶.

L'esordio è all'insegna di una mirabile concentrazione dei più importanti misteri mariani: con i già ricordati «Vergine» e «Madre» (v. 1) sono quattro gli epiteti che si addensano nella prima terzina di invocazione a Maria, nel tentativo di mostrarne la grandezza e singolarità:

«Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio».
(*Par.* XXXIII, 1-3)

I primi due versi si aprono con l'antitesi che unisce, in un unico binomio, verginità e maternità della donna: la figura retorica dell'opposizione, quasi ossimorica²⁵⁷, è preponderante

251 L'aggiunta posteriore, almeno per il termine «Mater» (v. 1), è avvenuta probabilmente per influsso cluniacense, essendo l'espressione «mater misericordiae» assai cara ai primi abati di Cluny, tra cui pare che l'antifona *Salve Regina* fosse molto gradita: cfr. I. CECCHETTI, s.v. *Salve Regina*, cit., col. 1719.

252 Cfr. E. AUERBACH, *La preghiera di Dante alla Vergine (Par., XXXIII) ed antecedenti elogi*, in *Studi su Dante*, cit., pp. 273-308.

253 Cfr. E. NORDEN, *Agnostos Theos: Dio ignoto. Ricerche sulla storia della forma del discorso religioso*, cit.

254 Sulle partizioni della preghiera cfr. anche P.A. PEROTTI, *La preghiera alla Vergine (Par., XXXIII 1-39)*, in «L'Alighieri», 6 (1995), pp. 75-83, alle pp. 76-79.

255 Scrive Auerbach: «In paragone con la *Commedia*, tutta la poesia medievale precedente sembra essere costruita slegatamente, senza struttura coerente. [...] La rigida coerenza di storia, simbolo e dottrina conferiscono alla composizione della preghiera dantesca un grado di rigidità che un poeta antico non avrebbe potuto né voluto raggiungere», cfr. E. AUERBACH, *La preghiera di Dante alla Vergine*, cit., p. 308.

256 Cfr. Ivi, p. 307.

257 L'utilizzo dell'antitesi, del paradosso e dell'ossimoro quali figure retoriche fondamentali nell'inno di Bernardo alla Vergine si spiega se si pensa al legame con la materia trattata: il poeta deve raccontare infatti

nella preghiera, ad indicare il miracolo che coinvolge Maria. Ella è l'unica che può vantare una purezza verginale incorrotta e vivificata dalla sua fecondità: la Vergine ha infatti generato il figlio di Dio per un miracolo operato dallo Spirito Santo, disceso su di lei, mantenendo inviolata la propria castità prima e dopo il parto²⁵⁸. L'unione di queste due condizioni genera uno stato paradossale, una perfezione irraggiungibile per le altre creature²⁵⁹: la lode del santo si apre dunque con la proclamazione delle prerogative che fondano l'unicità di Maria. Peraltro, il binomio castità-maternità era motivo frequentissimo nella riflessione teologica mariana e nella liturgia²⁶⁰; lo stesso Bernardo di Chiaravalle, nelle sue opere, ha insistito su questa condizione privilegiata della Vergine²⁶¹. In quest'ottica è dunque rilevante che anche nelle precedenti preghiere a Maria, scelte dal poeta per scandire le tappe del viaggio, ritornino le medesime tematiche, quando non addirittura rimandi lessicali specifici. Non è solo il caso della *Salve Regina*, di cui si è detto, ma anche la *Regina Coeli*²⁶² e l'*Ave Maria*²⁶³ si concentrano nella celebrazione del massimo attributo della Vergine, quello di *Theotókos*, cioè la sua elezione a madre del Figlio di Dio e a co-redentrica dell'umanità. Un richiamo

l'esperienza dell'Incarnazione del Verbo, il cui mistero è ben rappresentato nella retorica del paradossale.

258 Sul dogma della verginità di Maria e la relativa discussione teologica cfr. S. DE FIORES e A. SERRA, s.v. *Vergine*, in *Nuovo Dizionario di Mariologia*, cit., pp. 1418-1476.

259 Tra le varie esaltazioni del privilegio della casta maternità di Maria si veda, ad esempio: LEONE MAGNO, *Epistulae, Ad Flavium Episcopum*, XXVIII, in *PL* 54, 761-763.

260 Per uno studio sulle affinità tematiche con le Scritture, i padri della Chiesa e gli inni liturgici rivolti a Maria si rimanda a C. CAVEDONI, *L'orazione di S. Bernardo alla Vergine*, in ID., *Raffronti tra gli autori biblici e sacri e la Divina Commedia*, Città di Castello, S. Lapi Tipografo-Editore, 1896, pp. 139-164. Cfr. anche A. VALLONE, *La preghiera*, in ID., *Studi su Dante medievale*, Firenze, Olschki, 1965, pp. 83-109. Per i rapporti con Bernardo di Chiaravalle cfr. A. MASSERON, *Dante e saint Bernard*, Paris, Michel, 1953, in particolare a p. 109, S. BOTTERILL, *Dante and the Mystical Tradition. Bernard of Clairvaux in the Commedia*, cit., in particolare le pp. 64-115. Cfr., inoltre, M. ARIANI, *Canto XXXIII – La mistica preterizione: il «dicer poco» dell'ultimus cantus*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 2, pp. 971-1008, a p. 973, n. 8. Sempre Ariani indaga anche la presenza di Dionigi Areopagita nei versi danteschi: ivi, pp. 974-975.

261 Cfr., ad esempio, BERNARDO DI CHIARAVALLE, *De Laudibus Virginis Matris*, I, in *PL* 183, 59D e 61A: «Est tamen majus aliquid quod mireris in Maria: scilicet cum virginitate fecunditas. A saeculo enim non est auditum, ut aliqua simul mater esset et virgo»; «Quid non incomparabile? Quid non singulare? Mirum vero si non haesitas in eorum ponderatione, quid tua iudices dignius admiratione, utrum videlicet potius stupenda sit fecunditas in virgine, an in matre integritas; sublimitas in prole». Cfr., inoltre, ID., *Vigilia Nativitatis Domini*, III, 9, in *PL* 193, 99A: «Secunda mistura est, Virgo et mater, admirabilis plane et singularis. A saeculo non est auditum quod virgo esset quae peperit, quod mater esset quae virgo permansit. Numquam juxta rerum ordinem virginitas est, ubi fecunditas praedicatur. Ne fecunditas, ubi virginitas integra conservatur. Sola haec est, in qua virginitas et fecunditas obviaverunt sibi». La presenza del paradosso terminologico nella bibliografia del santo è forse il motivo che ha persuaso molti critici a credere che in alcuni degli scritti a lui attribuiti si dovesse ricercare l'orazione per intero. Le ricerche filologiche hanno tuttavia rilevato che è forse più plausibile quanto sostenne un commentatore più cronologicamente vicino a Dante come BENVENUTO DA IMOLA: «Sed antequam discenda ad declarandam litteram, est evidenter praenotandum, quod licet Auctor noster videatur hic fingere, quod Bernardus faciat istam Orationem, tamen de rei veritate ista fuit Oratio Bernardi antequam Auctor esset in rerum natura. Oratio ergo Bernardi, de qua Auctor extraxit aliqua, hic inserta, est talis» (DDP, *ad loc.*). Il poeta avrebbe dunque fatto parlare il santo semplicemente attraverso alcune parole dei suoi scritti.

262 Cfr. *Par.* XXIII, 128.

263 Cfr. *Par.* III, 121-122; XXXII, 95.

intratestuale nell'accostamento dei termini «Vergine» e «Madre» (v. 1) si riscontra inoltre se si guarda a ritroso al primo e all'ultimo dei modelli mariani, tratti dalla storia della Vergine, posti a inizio e a chiosa delle sette cornici del Purgatorio²⁶⁴. Tra le anime dei superbi, infatti, la maternità di Maria viene chiamata in causa nel momento in cui si ricorda – quale *exemplum* per i penitenti – la sua umiltà nella risposta all'arcangelo, da cui l'Incarnazione del Verbo ebbe origine: «e avea in atto impressa esta favella / 'Ecce ancilla Dei', propriamente / come figura in cera si suggella»²⁶⁵. Allo stesso modo, nella settima cornice dei lussuriosi, gli spiriti purganti gridano esempi di castità, recitando la pericope «'Virum non cognosco'»²⁶⁶: la frase, riprendendo un'altra parte della risposta di Maria a Gabriele, richiama l'attenzione proprio sulla verginità di quest'ultima. Maternità e Verginità incorniciavano dunque i pellegrini del monte, in un ordine inverso rispetto a quello che agli appellativi viene imposto nella preghiera di Bernardo, ma in posizione ugualmente preminente. Richiami espliciti al mistero dell'Incarnazione compaiono poi in vari luoghi della terza cantica strettamente legati a Maria: nella sezione finale del *Paradiso* sembra quasi che il poeta voglia preparare all'apoteosi della maternità della Vergine del XXXIII canto, con l'utilizzo di similitudini con al centro l'immagine della madre e del bambino²⁶⁷. Nel cielo delle Stelle Fisse, si è visto, il trionfo della Vergine è seguito dal protendere delle braccia dei beati, che si elevano verso l'alto con le loro fiamme come un neonato si indirizza, pieno di gratitudine, verso la madre che lo ha allattato²⁶⁸. Continuando il cammino ascensionale verso l'ultimo cielo, si incontrano poi altre due similitudini di questo tenore: la prima segna il momento in cui il pellegrino immerge il proprio sguardo nel fiume di luce che è figura dell'Empireo²⁶⁹; la seconda si inserisce nella pletora dei luoghi del poema che sottolineano l'ineffabilità dell'esperienza vissuta. Quest'ultimo paragone materno si trova posposto rispetto all'invocazione di san Bernardo a Maria, ma introduce il momento più alto dell'opera, nel segno dell'affetto che l'immagine suggerisce. Di fronte al mistero della Trinità che gli si è rivelato, il poeta sente venir meno le proprie facoltà espressive: «Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che

264 Cfr., sul Purgatorio e la distribuzione dei peccati nelle cornici, J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, cit.; C. CASAGRANDE, S. VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, cit.; A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Le beatitudini e la struttura poetica del Purgatorio*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CI (1984), 513, pp. 1-29.

265 Cfr. *Purg.* X, 43-45.

266 Cfr. *Purg.* XXV, 128. Cfr. *Lc* 1,34.

267 Cfr. P. BOITANI, «Sua disianza vuol volar senz'ali»: *Maria e l'amore nella poesia del Trecento*, in Id., *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, cit., pp. 251-313.

268 Cfr. *Par.* XXXIII, 121-123.

269 Cfr. *Par.* XXX, 82-87: «Non è fantin che si subito rua / col volto verso il latte, se si svegli / molto tardato da l'usanza sua, // come fec'io, per far migliori spegli / ancor de li occhi, chinandomi a l'onda / che si deriva perché vi s'immegli». Nello stesso canto, più avanti, l'immagine del «fantolino» ritornerà, anche se con valore negativo, nelle parole di Beatrice di rimprovero verso gli italiani: «La cieca cupidigia che v'ammalia / simili fatti v'ha al fantolino / che muor per fame e caccia via la balia», vv. 139-141.

d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella»²⁷⁰. Questa celebrazione della figliolanza per mezzo delle similitudini non solo ribadisce il ruolo di Maria come *Mater*, ma sottolinea anche l'interdipendenza tra lei e Cristo: la figliolanza che Dante celebra, infatti, è una figliolanza ossimorica, in cui la madre è al contempo genitrice di Dio uomo e discendente di Dio padre. Il mistero di questo paradosso è efficacemente espresso dal poeta attraverso il secondo emistichio del primo verso nell'antitesi tra il nome al vocativo («figlia») e il genitivo che lo caratterizza («del tuo figlio»).

La retorica della contrapposizione prosegue nel secondo verso²⁷¹, «umile e alta più che creatura»: esso accosta due aggettivi che significano due realtà apparentemente inconciliabili tra loro, ma che in Maria si accordano perfettamente, tanto che l'una è premessa e condizione dell'altra. Il contrasto tra l'umiltà e la nobiltà della Vergine era fondato su fonti scritturali. Nel *Magnificat*, preghiera di lode pronunciata durante la sua visita alla cugina Elisabetta, Maria si dichiara obbediente serva di Dio e perciò innalzata ed eternamente onorata, come ricompensa della propria umiltà:

Magnificat anima mea Dominum,
 et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo;
 quia respexit humilitatem ancillae suae,
 ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
 Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius,
 et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.
 Fecit potentiam in bracchio suo, dispersit superbos mente cordis sui,
 deposuit potentes de sede et exaltavit humiles,
 esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.
 Suscepit Israël puerum suum recordatus misericordiae suae,
 sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula²⁷².

L'espressione «humilitatem ancillae suae» (Lc 1, 48) ripropone evidentemente la risposta data dalla Vergine all'arcangelo Gabriele²⁷³, e denota il suo atteggiamento docile e arrendevole, proprio di chi affida se stesso alla volontà di Dio e si lascia guidare nell'eseguire i suoi

270 Cfr. *Par.* XXXIII, 106-108. Come nota ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI (DDP, *ad loc.*), in questa similitudine c'è forse il ricordo di alcuni passi scritturali. Cfr. Ps 8,3: «Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem propter inimicos tuos, ut destruas inimicum et ultorem»; Mt 21,16: «Numquam legistis: "Quia ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem"?».

271 Per le figure retoriche dell'incipit della preghiera Cfr. T. WCLASSICS, *Dante narratore. Saggi sullo stile della Commedia*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 88 e ss.

272 Cfr. Lc 46-55, i corsivi sono miei.

273 Cfr. Lc 1, 38: «Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum». Nel commento a questo passo Bernardo di Chiaravalle esalta la straordinaria umiltà dimostrata dalla Vergine davanti all'annuncio della sua futura gloria: «Quae est haec tam sublimis humilitas, quae cedere non novit honoribus, inolescere gloria nescit? Mater Dei eligitur, et ancillam se nominat. Non mediocris revera humilitatis insigen, nec oblata tanta gloria oblivisci humilitatem. Non magnum est esse humilem in abjectione; magna prorsus et rara virtus, humilitas honorata». Cfr. BERNARDO DI CHIARAVALLE, *De Laudibus Virginis Matris*, IV, in *PL* 183, 84C.

progetti. Anche nella sua chiusa l'inno ritorna sui concetti di umiltà e superbia, tra loro contrapposti: è la stessa opposizione tra vizio e virtù su cui Dante ha strutturato il Purgatorio e, in particolare, la prima cornice dei superbi. Dio ha disperso i primi e innalzato i secondi, così come nell'aldilà dantesco il vizio viene punito e la virtù opposta esaltata. Tuttavia, nelle parole di Bernardo, l'antitesi non gioca più sul contrasto tra chi è *exemplum* e chi è punito: gli opposti vengono a fondersi nella stessa persona, poiché una prerogativa dell'altro. Le polarità opposte del secondo regno diventano in Paradiso, e con Maria, le virtù di una sola donna. Viene in questi versi perfezionato il processo di totale abbandono a Dio intrapreso da tutti i beati dei sette cieli, che al pellegrino aveva illustrato proprio una donna: Piccarda Donati, relegata «in la spera più tarda»²⁷⁴, aveva dichiarato il proprio volere totalmente conforme a quello divino e sancisce definitivamente il distacco dalla prospettiva tutta terrena che vede l'onore solo in una posizione privilegiata. L'*iter* salvifico di abbandono al disegno divino è dunque mirabilmente incorniciato da due preghiere dedicate alla Vergine. La prima è solo accennata dalla clarissa sul finire del canto III, e allusa mediante il canto delle parole incipitali dell'*Ave Maria*²⁷⁵; l'ultima occupa quasi una metà di canto ed è il prologo alla più alta esperienza del pellegrino nel suo viaggio ultraterreno. L'umiltà è tra le somme virtù evangeliche insegnate da Cristo, sia con la predicazione²⁷⁶, sia soprattutto attraverso il suo esempio di Dio fatto uomo per amore delle sue creature: l'umiliazione della morte in croce per riscattare la superba ribellione degli uomini è il culmine di tale prerogativa²⁷⁷. Nel proclamarsi «ancilla Domini» (Lc 1, 38) Maria si rivela, dunque, la prima e più fedele discepolo di suo figlio. È perciò significativo, nonché specchio di quanto espresso a parole dal poeta in questo secondo verso della preghiera, il fatto che tutta l'esperienza paradisiaca, dal primo all'ultimo cielo, avvenga, nonostante si celebrino gloria e beatitudine, nel segno dell'umiltà.

La Vergine non è perciò solo sommamente «umile», ma anche «alta più che creatura» (v. 2), perché è la «regina / cui» il terzo regno «è suddito e devoto»²⁷⁸, nobile sovrana della corte del cielo e in grado di ottenere da Dio ogni grazia²⁷⁹. Questa autorità in Paradiso le è conferita da un lato come ricompensa della sua umiltà, dall'altro come giusta gloria spettante

274 Cfr. *Par.* III, 51.

275 Cfr. *Par.* III, 121. Cfr. *supra* § 3.2.1 (*Ave Maria*).

276 Cfr. Mt 23, 12: «Qui autem se exaltaverit humiliabitur, et qui se humiliaverit exaltabitur».

277 Dante lo dichiara esplicitamente in *Par.* VII, 97-100; 118-120: «Non potea l'uomo ne' termini suoi / mai sodisfar, per non poter ir giuso / con umiltate obediendo poi, // quanto disobediendo intese ir suso [...] e tutti li alti modi erano scarsi / a la giustizia, se 'l Figliuol di Dio / non fosse umiliato ad incarnarsi».

278 Cfr. *Par.* XXXI, 116-117.

279 Come è ricordato in *Par.* XXXII, 147-148: «orando grazia conven che s'impetri / grazia da quella che puote aiutarti».

alla madre di Dio. Così l'accostamento dei due termini antitetici nelle parole di Bernardo esalta l'eterna grandezza di Maria nel suo rapporto dialettico con l'umiltà, a indicare che nella sua persona questi due attributi apparentemente opposti si fondono e implicano a vicenda. Il «più che creatura» viene a confermare e sancire questa eccellenza della Vergine nella corte del cielo, la sua superiorità su tutti gli esseri creati, persino sugli angeli²⁸⁰. Peraltro, l'espressione pone anche Maria in contrasto diretto con Lucifero, creatura che invece incarna il massimo grado di superbia nel suo tentativo di essere «similis Altissimo»²⁸¹. Proprio nella prima cornice del Purgatorio, dove l'esempio di Maria, accondiscendente nel momento dell'Annunciazione, era apparso ai pellegrini come emblematico dell'umiltà, il primo degli esempi di superbia punita chiama in causa Lucifero:

Vedeo colui che fu nobil creato
più ch'altra creatura, giù dal cielo
folgoreggiando scender, da l'un lato.
(*Purg.* XII, 25-27)²⁸²

La perifrasi scelta dal poeta accosta, seppur a distanza, le due figure della Vergine e del Diavolo. Non solo l'espressione «più ch'altra creatura» (v. 26) pone un ponte tra Satana e Maria, ma anche l'aggettivo «nobil» (v. 25): della donna, nella preghiera di Bernardo, si dice infatti che «nobilitò» «l'umana natura»²⁸³, rendendo possibile l'Incarnazione del Verbo. Analogamente, Lucifero fu «nobile», come la Vergine, «somma d'ogne creatura»²⁸⁴, ma, non accontentandosi, precipitò causa la sua presunzione²⁸⁵.

Tornando all'orazione del santo, l'espressione «termine fisso d'eterno consiglio» (v. 3) celebra Maria come momento verso cui converge tutta la storia del mondo, nella realizzazione del piano divino della Redenzione. Con parole analoghe Dante lo aveva dichiarato già nel *Convivio*:

ma da maravigliare è forte quando *la essecuzione dello eterno consiglio* tanto manifesto

280 In proposito cfr. BERNARDO DI CHIARAVALLE, *In Nativitate B.V. Mariae, Sermo I, 9*, in *PL* 183, 443: «Ascendit plane supra humanum genus, ascendit usque ad angelos, sed et ipsos quoque transcendit, et coelestem omenm supergreditur creaturam. Nimirum supra angelos hauriat necesse est, quam refundat homibinus aquam vivam».

281 Cfr. Is 14, 12-15: «Quomodo cecidisti de caelo, Lucifer, qui mane oriebaris? Corruisti in terram, qui vulnerabas gentes? Qui dicebas in corde tuo: In caelum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum; sedebo in monte testamenti, in lateribus aquilonis; *ascendam super altitudinem nubium, similis ero Alitissimo?* Veruntamen ad infernum detraheris in profundum lacu», il corsivo è mio.

282 Il corsivo è mio.

283 Cfr. *Par.* XXXIII, 4-5.

284 Cfr. *Par.* XIX, 47. Dante insiste sull'uso di tale espressione.

285 Accenna a questo possibile paragone per contrasto tra Lucifero e la Vergine solo ROBERT HOLLANDER, DDP, *ad loc.*

procede che la nostra ragione [la discerne]. [...] Volendo la 'nmensurabile bontà divina l'umana creatura a sé riconformare, che per lo peccato della prevaricazione del primo uomo da Dio era partita e disformata, eletto fu in quello altissimo e congiuntissimo consistorio della Trinitate che 'l Figliuolo di Dio in terra discendesse a fare questa concordia. E però che nella sua venuta lo mondo, non solamente lo cielo ma la terra, convenia essere in ottima disposizione; e la ottima disposizione della terra sia quando ella è monarchia, cioè tutta ad uno principe, come detto è di sopra; ordinato fu per lo divino provvedimento quello popolo e quella cittade che ciò dovea compiere, cioè la gloriosa Roma. E però [che] anche l'albergo dove 'l celestiale rege intrare dovea, convenia essere mondissimo e purissimo, *ordinata fu una progenie santissima, della quale dopo molti meriti nascesse una femmina ottima di tutte l'altre, la quale fosse camera del Figliuolo di Dio*: e questa progenie fu quella di David, del qual discese la baldezza e l'onore dell'umana generazione, cioè Maria. E però è scritto in Isaia: «Nascerà virga della radice di Iesse, e fiore della sua radice salirà»; e Iesse fu padre del sopra detto David.²⁸⁶

C'è un evidente richiamo al concetto di «plenitudo temporis» espresso da san Paolo²⁸⁷, condizione necessaria alla nascita di Cristo da Maria. Anche per esprimere questo profondo mistero della predestinazione della Vergine il poeta ricorre alla retorica dell'antitesi: alla temporalità eterna del «consiglio», cioè del decreto divino, oppone infatti quella storica del «termine», il momento stabilito per dare una svolta al destino dell'uomo. Il chiasmo tra sostantivo-attributo, attributo-sostantivo unisce poi strettamente i due concetti, per rappresentare l'intera storia umana sotto la guida della provvidenza divina²⁸⁸. Si dichiara, dunque, che Maria fu eletta e predestinata *ab aeterno* da Dio come strumento dell'Incarnazione²⁸⁹, come anello di congiunzione tra la dimensione eterna del divino e il tempo della storia in cui doveva compiersi il progetto di Redenzione²⁹⁰. L'intera vicenda del mondo, dalla Creazione all'Incarnazione, è dunque condensata in un unico endecasillabo.

Come ha notato Mario Fubini, la preghiera conclusiva si distingue dalle precedenti raffigurazioni della Vergine nel poema in quanto «si intesse tutta di concetti e di termini dedotti dalle meditazioni dei mistici e teologi e depurati di immagini sensibili»²⁹¹. Tuttavia va rilevato che la rigidità delle formulazioni dogmatiche iniziali si scioglie nel corso della preghiera in una devozione più domestica e familiare. Nella terzina seguente, infatti, la

286 Cfr. *Convivio*, IV, v, 1-5, il corsivo è mio.

287 Cfr. Gal 4, 4-5: «at, ubi venit plenitudo temporis, misit Deus Filium suum factum ex muliere, factum sub lege, ut eos qui sub lege erant redimeret, ut adoptionem filiorum reciperemus».

288 Si veda l'osservazione di DANIELE MATTALIA, DDP, *ad loc.*: «fisso: nel più pregnante significato del termine: come termine di un atto anch'esso già prenosciuto *ab aeterno*. E quindi, poiché a Dio non può esser 'mozzo' il fine (Inf. IX, 95), e il conseguimento del fine avviene 'ex necessitate': necessario termine di un atto che, in quanto deliberato, si verificherà e in relazione a quel (e non altro) previsto fine».

289 La predestinazione di Maria era affermata fin dai primi secoli della Chiesa, con riferimento al passo biblico: «Dominus possedit me in initio viarum suarum, antequam quidquam faceret a principio. Ab aeterno ordinata sum et ex antiquis, antequam terra fieret», cfr. Pro 8, 22-23.

290 Cfr. ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.*: «la giovane donna di Nazaret – quanto di più fragile si possa immaginare – è nel fluire della storia quel punto fermo a cui Dio affida dall'eternità il cambiamento del mondo, con l'ingresso del Figlio nel tempo».

291 Cfr. M. FUBINI, *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, a p. 111.

meditazione si fa più umana e affettuosa, anche grazia all'uso del «tu» anaforico, caratteristica costante delle preghiere ebraiche e cristiane²⁹². Al centro della riflessione vi sono l'Incarnazione, momento di svolta nella storia della salvezza, e l'inesplicabile rapporto in essa stabilito tra Dio e Maria:

«tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura».
(*Par.* XXXIII, 4-6)

In seguito al peccato originale l'umana natura era decaduta dalla condizione edenica, ma la Vergine, nata perfetta come la prima creatura, le ha donato nuova dignità, reintegrandola nella sua nobiltà originaria. Maria è dunque una nuova Eva che con la sua umiltà ha riscattato dal peccato tutta l'umanità e l'ha riportata in grazia di Dio. Questo nuovo titolo di lode si fonda perciò, seppur in modo implicito, sul rapporto di figuralità tra la madre dei viventi e la Vergine²⁹³. Attraverso di lei, infatti, la natura umana raggiunse una tale perfezione da essere considerata un ricettacolo non sconveniente per ospitare Cristo, seconda persona della Trinità. La figura etimologica «fattore / [...] fattura» (vv. 5-6) sembra apparentemente invertire i ruoli tra Dio e Maria, trasformando il Dio-creatore in uomo-creatura e l'umile fanciulla di Nazareth nella nobile genitrice del suo genitore²⁹⁴. In questa seconda terzina, gli ossimori che in precedenza avevano contraddistinto la figura della Vergine rivelano la loro ragion d'essere, che risiede nella dipendenza dal più radicale dei paradossi: l'Incarnazione. La compresenza nella Vergine di realtà incompatibili come castità e maternità, figliolanza e genitorialità, umiltà e potenza, eternità e storia deriva dalla più alta delle contraddizioni, che è l'unione della natura umana e divina in Cristo.

Il «tu» anaforico, che introduce un'atmosfera devozionale più intima, non è mai monotono nella preghiera, grazie alla continua variazione delle formulazioni sintattiche, che ricorrono alla seconda persona del presente indicativo del verbo essere («se' a noi meridiana face», v. 10; «se' tanto grande e tanto vali», v. 13), all'uso dell'aggettivo possessivo («Nel ventre tuo», v. 7; «la tua benignità», v. 16), o ancora al pronome complemento («a te non

292 Cfr. E. AUERBACH, *La preghiera di Dante alla Vergine*, cit., pp. 275-276.

293 Per questa contrapposizione si veda per esempio AGOSTINO, *Sermones Suppositi, Classis III. De Sanctis* (Sermo CXCV), in *PL* 39, 2105: «Eva, occidendo obfuit; Maria vivificando profuit. Illa percussit; ista sanavit».

294 Questo gioco di parole era ampiamente codificato nella tradizione poetica e teologica e Dante può averlo tratto da svariate fonti. Cfr., per esempio, PIER DAMIANI, *Rhythmus de Sacra Maria Vergine, Carmina sacra et preces*, in *PL* 145, 937D: «Immensus concepisti, Parentem peperisti. Fit factor et factura, Creans et creatura».

ricorre», v. 14; «in te misericordia, in te pietate», v. 19). Il tono raccolto permane anche quando si ricorda il debito di riconoscenza che tutta l'umanità redenta deve a Maria; ella infatti, con la sua perfezione, ha riaccessò l'amore di Dio per l'uomo e dal calore di quella carità è germogliata in cielo la rosa dei beati:

«Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo ne l'eterna pace
così è germinato questo fiore».
(Par: XXXIII, 7-9)

Il ventre della Vergine è come vivificato dal calore dell'amore divino; sono fuse insieme in questa terzina due immagini appartenenti a differenti campi metaforici: da un lato quello del calore, dall'altro quello della germinazione vegetale. Se, però, nel primo intendiamo l'azione del Sole che spande il suo tepore generando nuova vita, la metafora può naturalmente trasformarsi nella visione dello sbocciare del fiore, veicolato dalla seconda immagine. Le interpretazioni dei critici sul deittico «questo fiore» (v. 9) sono discordi. Secondo alcuni la metafora floreale rappresenterebbe Cristo stesso, colui che letteralmente è nato dal seno di Maria e della cui Incarnazione il poeta ha già riferito nella terzina precedente²⁹⁵. Nella tradizione figurale, infatti, Cristo era identificato con il *flos*, di cui la nota profezia di Isaia annunciava la nascita da una *virga*, in cui tutti gli esegeti riconoscono la Vergine²⁹⁶. Tuttavia è unanime, tra i commentatori antichi e moderni, l'identificazione del «fiore» con la rosa dei beati. Questa seconda interpretazione ha di per sé il pregio di fondarsi su evidenti riscontri di tipo intratestuale, vale a dire le numerose occorrenze delle metafore floreali del «fiore» e della «rosa» negli ultimi canti del *Paradiso*²⁹⁷, sempre utilizzate per indicare l'assemblea dei beati

295 Cfr. in proposito A. VALLONE, *La preghiera*, in ID., *Studi su Dante medievale*, cit., a p. 104: «l'espressione *così è germinato questo fiore*» va «riferita non proprio alla rosa celeste nonostante l'uso del *fiore* del *Paradiso*, ma direttamente a Dio-Cristo, homo-Deus, padre-figlio. [...] Capiamo bene che parlando dell'homo-Deus, del Cristo-Dio si parla anche delle anime rese degne del Paradiso appunto per virtù d'amore; ma forse è bene tenere più limitato, naturalmente solo come espressione letteraria, il significato del verso, sia perché così suona la tradizione (*radix Jesse floruit, flos Christus, floruit per tua membra Deus*, ecc.) sia perché è in più logica coerenza con i versi precedenti (*figlio, fattura*, ecc.)». Analoga la posizione di B. MARTINELLI, «*Il nome del bel fior*», in ID., *Dante. L'«altro viaggio»*, cit., alle pp. 263-264: «Che con il termine *fiore* Dante intenda qui riferirsi al Figlio non par dubbio [...] tuttavia l'impiego del dimostrativo *questo*, nel sintagma *questo fiore*, ha generato un gravissimo (!) equivoco, portando a concludere che il *fiore* generato è la mistica rosa, l'empireo. L'equivoco investe due piani: il primo piano riguarda l'aspetto linguistico: *questo*, in *questo fiore*, ha funzione precisamente deittica, oltre che anaforica, e in quanto deissi si riferisce al contesto degli enunciati, che riguardano la generazione del Figlio; il secondo piano riguarda la natura dell'empireo, che, come chiaramente è detto nell'Epistola a Cangrande, è da porre tra i quattro *coaequaeua*, cioè tra le cose *in primo* create, cioè *in principio*».

296 Cfr. Is 11, 1-2: «Et egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet, et requiescet super eum spiritus Domini».

297 Cfr. Par: XXXI, 1: «candida rosa»; 10: «gran fior»; 16 e 19: «fior»; XXXII, 15: «la rosa»; 18: «fior»; 22: «fiore»; 120: «esta rosa».

raccolti nell'Empireo²⁹⁸. Pare dunque più corretto intendere il deittico «questo fiore» come la candida rosa dell'umanità risorta: proprio in seguito all'Incarnazione, infatti, si aprirono le porte del Paradiso per l'uomo, che da quel momento poté godere dell'«eterna pace» (v. 8). I versi 7-9 vengono a mostrare, perciò, le conseguenze dell'Incarnazione di Cristo: all'ingresso del divino sulla Terra corrisponde l'entrata dell'umano nella realtà divina, a partecipare della gloria celeste. Maria è dunque il luogo in cui Dio si fa uomo e l'uomo ritorna a Dio²⁹⁹.

Queste prime tre terzine sono state dedicate al ruolo storico della Vergine nel disegno divino; ora Bernardo passa invece ad esaltarla per la sua funzione eterna, che attiene alla sua posizione di regina del cielo. L'*elogium* è ravvivato da due metafore, che significano il duplice ruolo di Maria nei confronti dei beati in cielo e degli uomini sulla Terra:

«Qui se' a noi meridiāna face
di caritate, e giuso, intra ' mortali,
se' di speranza fontana vivace».
(*Par.* XXXIII, 10-12)

La donna è una fiaccola ardente che accende la carità degli spiriti eletti, «meridiāna» (v. 10) in quanto come lo splendore del Sole è maggiore al meriggio, così la sua luce è più intensa di quella degli altri beati³⁰⁰. Nei confronti degli uomini, ancora in via verso la salvezza eterna, la Vergine è invece fonte inesauribile di speranza, conforto e sostegno nelle afflizioni della vita terrena. Già nella *Salve Regina*³⁰¹, canto malinconico dell'esilio dalla patria celeste, Maria era stata invocata come «spes nostra» (v. 2), quasi una personificazione della virtù teologale. L'elaborata costruzione retorica della terzina, con il parallelismo antitetico «Qui...a noi» (v. 10) e «giuso, intra ' mortali» (v. 11) e il duplice chiasmo sostantivo-attributo e sostantivo-genitivo unisce le due benefiche funzioni della Vergine così da mettere in luce la loro complementarità, l'affinità di azione pur nella diversificazione delle competenze³⁰². Questi versi 10-12 costituiscono una sorta di momento di raccordo tra le due parti in cui si compone l'elogio di Maria: la prima parte è tutta dedicata alla sua storicità terrena, sia per quanto

298 Rileva queste numerose occorrenze G. LEDDA, in «*Vergine madre, figlia del tuo figlio*», a p. 116, n. 38.

299 Cfr., a questo proposito, P. BOITANI, «*Sua disianza vuol volar sanz'ali*», cit., a p. 259: «Dal verso 1 al 9 il cerchio è dunque completo: da Dio a Dio, dall'eternità della creazione, attraverso la storia, all'eternità della beatitudine».

300 La superiorità in chiarezza della Vergine era già stata dichiarata altrove. Cfr. *Par.* XXIII, 92-93: «il quale e il quanto de la viva stella / che là sù vince come qua giù vinse».

301 Cfr. *Purg.* VII, 82.

302 Cfr. ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.*: «Agli uni e agli altri Maria dà quello di cui vivono: luce alla carità dei primi, sicurezza alla speranza dei secondi». Cfr. anche P. GIANNANTONIO, *Canto XXXIII*, in *Lectura Dantis Neapolitana – Paradiso*, cit., pp. 679-705, a p. 683: secondo lo studioso gli artifici retorici del poeta «collocano la Vergine ancora più al centro dell'universo nella sua singolare opera di mediazione tra Dio e l'uomo».

riguarda la definizione della sua condizione creaturale, assolutamente irripetibile, sia nella lode degli effetti che grazie a lei si sono realizzati per l'umanità; nella seconda, invece, viene posto l'accento sulla funzione di mediatrice tra l'umano e il divino affidatale da Dio. La conclusione della quarta terzina, sull'accento alla speranza effusa in abbondanza sull'umanità, introduce l'apologia della funzione di interceditrice della Vergine nei confronti di coloro che vivono nel tempo:

«Donna, se' tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia e a te non ricorre,
sua disianza vuol volar sanz'ali.

La tua benignità non pur soccorre
a chi domanda, ma molte fiata
liberamente al dimandar precorre».

(*Par.* XXXIII, 13-18)

A Maria personificazione della Speranza viene accostata, nella preghiera del santo, Maria personificazione della Misericordia. La Vergine viene elogiata per un'altra qualità: ella partecipa del caritatevole e gratuito amore di Dio verso l'uomo³⁰³. Anche nell'antifona *Salve Regina* la donna è detta «Mater misericordiae» (v. 1) e i suoi occhi sono dei «misericordes oculos» (v. 5): come è tipico di una madre, Maria accorre in soccorso di chi si trova in difficoltà, anticipando talvolta le stesse parole di supplica e di aiuto. Queste ultime terzine di lode sono peraltro introdotte dal vocativo «Donna» (v. 13), che con la sua accezione latina di *domina*, signora, ben avverte che in questi versi non sarà più centrale la storicità della Vergine, ma la sua potenza celeste. Chiunque non si avvalga, volendo «volar sanz'ali» (v.15), della sua intercessione non potrà godere della grazia, perché vacuamente alle prese con un «folle volo»³⁰⁴ ulissiaco. Il legame con l'*Inferno*, e in particolare con l'inizio del viaggio, si fa inoltre più stringente se si considera proprio il vocativo qui utilizzato dal poeta. Anche nella prima cantica Maria era stata designata con la medesima espressione, nel momento in cui Virgilio aveva esposto a Dante come si era mossa la “catena degli aiuti”. La Vergine era stata qualificata con la stessa qualità che ora Bernardo loda: la sua capacità di «frangere» il giudizio divino:

303 Maria viene a personificare uno dei due volti di Dio, spesso in endiadi nel poema: giustizia e misericordia. Dante tratta in modo diretto il tema nel canto VII del *Paradiso*, dove celebra l'evento della Redenzione. Tre le due vie, però, la privilegiata è sempre la misericordia, virtù che Dio ha in comune anche con la Vergine. Cfr., in proposito, A.M. CHIAVACCI LEONARDI, «*In te misericordia, in te pietate*». *Maria nella Divina Commedia*, cit., a p. 323.

304 Cfr. *Inf.* XXVI, 125. I temi del desiderio, della grazia e del volo sono ripresi da Dante anche nella chiusura del canto precedente. Cfr. *Par.* XXXII, 145-148: «“Veramente, ne forse tu t'arretti / movendo l'ali tue, credendo oltratri, / orando grazia conven che s'impetri / grazia da quella che puote aiutarti”». Per osservazioni aggiuntive a riguardo cfr. G. LEDDA, «*Vergine Madre*», cit., p. 105.

«*Donna* è gentil nel ciel che si compiange
di questo 'mpedimento ov'io ti mando,
sì che duro giudicio là sù frange».
(*Inf.* II, 94-96)³⁰⁵

La più alta prerogativa della Maria celeste è dunque il sollecito soccorrere anche quando non esplicitamente invocata³⁰⁶: tutta la vicenda narrata nella *Commedia* si presenta come un caso di pietoso e misericordioso intervento della Vergine per ri-orientare l'uomo sviato sul retto cammino che conduce alla visione *facie ad faciem* di Dio. Questa, si è visto, era anche la richiesta che i principi negligenti avevano espresso in Antipurgatorio con il canto della *Salve Regina*³⁰⁷.

Tutto quanto è stato detto finora viene infine compendiato nella terzina conclusiva dell'elogio:

«In te misericordia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s'aduna
quantunque in creatura è di bontate».
(*Par.* XXXIII, 19-21)

L'insistita anafora di «in te», che ricorre ben quattro volte nei versi 19-20, e l'addensarsi degli attributi in asindeto suggeriscono una concentrazione di virtù senza eguali in Maria, che rappresenta così la «somma delle perfezioni creaturali»³⁰⁸. Diversamente dai primi versi di lode alla Vergine, in cui venivano celebrate le sue prerogative esclusive, che facevano capo ai misteri legati alla sua persona, in questa parte finale dell'elogio sono esaltate virtù che in qualche modo possono essere alla portata dell'uomo. Come se il poeta volesse sottolineare che se in lei l'umana natura ha toccato il suo vertice, allora, seguendo il suo esempio, l'umanità può aspirare a conseguire, almeno in parte, tale perfezione.

La lode a Maria, dispiegata in questi ventuno versi³⁰⁹ si è dunque conclusa sulla celebrazione del suo premuroso soccorso nei confronti degli uomini, che costituisce la benaugurante premessa alla fiduciosa richiesta che sta per essere avanzata. A questo punto,

305 Il corsivo è mio.

306 Dante ha riconosciuto questa qualità anche per la Maria della storia, in due *exempla* purgatoriali: si veda il ricordo dell'episodio delle nozze di Cana, dove le modeste parole «vinum non habent» sono sufficienti a muovere Cristo al miracolo (*Purg.* XIII, 29) e alla visita in aiuto dell'anziana Elisabetta (*Purg.* XVIII, 100: «Maria corse con fretta a la montagna»).

307 Cfr. v. 6: «Et Iesum / benedictum fructum ventris tui, Nobis post hoc exilium ostende».

308 Cfr. B. MARTINELLI, «Il nome del bel fior», cit., p. 361.

309 Sulla numerologia del canto, cfr. S. SARTESCHI, *Il canto XXXIII del Paradiso*, in EAD., *Il percorso del poeta cristiano. Riflessioni su Dante*, Ravenna, Longo 2006, pp. 173-192, in particolare a p. 177.

infatti, si apre l'ultima sezione della preghiera, la *supplicatio*, in cui affiorano la figura e la vicenda del pellegrino, che, con la mediazione del «fedel Bernardo»³¹⁰, implora la Vergine. Come prologo alla petizione che seguirà, l'oratore premette la presentazione del suo discepolo, rievocando sinteticamente il viaggio oltremondano da lui compiuto³¹¹:

«Or questi, che da l'infima lacuna
de l'universo infin qui ha vedute
le vite spirituali ad una ad una...»
(*Par.* XXXIII, 22-24)

Con l'indicazione dei due punti estremi dell'universo viene ripercorso tutto l'itinerario, anche spirituale, intrapreso dal pellegrino, dal peccato alla salvezza: esso è un titolo di merito per Dante, degno a questo punto di avvicinarsi al «fine di tutt'i disii» (v. 46), la suprema visione di Dio. Per ottenere la grazia di questo privilegio, tuttavia, c'è ancora bisogno dell'intercessione di Maria: la petizione si articola nella richiesta di tre differenti concessioni. È importante riconoscere che la *supplicatio* conclusiva è lo scopo primario della preghiera: le sette terzine iniziali, per quanto poeticamente raffinate, hanno essenzialmente la funzione di propiziare l'accoglienza benigna delle richieste che si vorrebbero esaudite. Questa seconda sezione dell'orazione è, come quella precedente, costituita secondo principi di rigorosa simmetria, articolata in tre periodi sintattici della lunghezza di due terzine ciascuno e che avanzano ognuno una supplica differente. In primo luogo al pellegrino occorre un ulteriore accrescimento delle facoltà visive e conoscitive, che gli consenta di innalzarsi con gli occhi all'interno della luce divina:

«...supplica te, per grazia, di virtute
tanto, che possa con li occhi levarsi
più alto verso l'ultima salute».
(*Par.* XXXIII, 25-27)

Nella richiesta di «levarsi / più alto» (vv. 26-27) ritorna ancora una volta la metafora del volo, un movimento spaziale ascensionale, per suggerire l'attività degli occhi, metafora di cui il poeta fa uso frequente in questi ultimi canti³¹². Alla tacita supplica di Dante Bernardo aggiunge poi la propria, dettata da ardore di carità nei riguardi del pellegrino che aspira alla salvezza. Il santo offre se stesso e l'intensità del suo sentimento come pegni alla Vergine,

310 Cfr. *Par.* XXXII, 102.

311 Sulla rievocazione analettica cfr. G. MEZZADROLI, *Enigmi del racconto e strategia comunicativa nei riassunti autotestuali della Commedia dantesca*, in «Lettere Italiane», XLI (1989), 4, pp. 481-531.

312 Cfr. G. LEDDA, «Vergine Madre», cit., p. 122. Si veda in proposito anche L. PERTILE, *Le penne e il volo*, in ID., *La punta del disio*, cit., pp. 115-135.

affinché conceda la grazia richiesta. Attraverso queste parole egli offre una mirabile dimostrazione di come il precetto evangelico «Diliges proximum tuum sicut teipsum»³¹³ sia realtà operante nella corte dell'Empireo. Nella comunità celeste, infatti, ogni beato prega affinché tutti cristiani possano godere della stessa gioia eterna³¹⁴.

«E io, che mai per mio voler non arsi
più ch'i' fo per lo suo, *tutti i miei prieghi*
ti porgo, e *priego* che non sien scarsi,
perché tu ogne nube li dislegghi
di sua mortalità *co' prieghi tuoi*,
sì che 'l sommo piacer li si dispieghi».
(Par. XXXIII, 28-33)³¹⁵

L'insistito ricorso al lessico della supplica, con figura etimologica («miei prieghi», v. 29; «priego», v. 30; «prieghi tuoi», v. 32), esprime da un lato la viva partecipazione di Bernardo al desiderio di Dante, dall'altro la consapevolezza dell'insufficienza umana di fronte alla richiesta di una grazia tale («non sien scarsi», v. 30) e, dunque, la necessità di implorarla umilmente. La seconda richiesta consiste quindi nella liberazione del pellegrino dai limiti della sua natura mortale, che gli impedirebbero di contemplare la realtà divina. L'oratore fa qui ricorso alla metafora della nube di mortalità, che è stata interpretata come un rovesciamento del motivo biblico del *Deus absconditus in nube*, vale a dire il tema del velamento e nascondimento di Dio per non distruggere con la sua visione l'uomo a cui ha deciso di rivelarsi³¹⁶. In altri casi in cui viene declinato questo motivo è l'uomo stesso a proteggersi di fronte alla manifestazione annientante del fulgore divino. Nel testo dantesco è invece l'uomo a essere avvolto dalle nubi, che costituiscono non una protezione ma piuttosto un ostacolo da rimuovere per entrare in contatto con Dio. Questo rovesciamento dell'immagine biblica può essere dovuto a un ricordo di Boezio, che in una importante invocazione della *Consolatio Philosophiae* aveva implorato Dio con le parole: «Dissice terrenae nebulas et pondera molis / atque tuo splendore mica; tu namque serenum»³¹⁷.

313 Cfr. Mt 22, 39.

314 Lo stesso concetto era stato espresso nella terza cornice del Purgatorio: Virgilio aveva spiegato a Dante che l'amore cresce quanto più è condiviso e che, di conseguenza, nell'Empireo quanti più sono coloro che partecipano alla beatitudine, tanto maggiore è il bene che ciascuno possiede, perché l'amore si moltiplica dall'uno all'altro come la luce riflessa da uno specchio: «“ché per quanti si dice li 'nostro', / tanto possiede più di ben ciascuno, / e più di caritate arde in quel chiostro”»; «“E quanta gente più là sù s'intende, / più v'è da bene amare, e più vi s'ama, / e come specchio l'uno a l'altro rende”» (*Purg.* XV, 55-57; 73-75).

315 I corsivi sono miei.

316 Cfr. G. LEDDA, «*Vergine Madre*», cit., pp. 123-124, dove viene fornito in nota l'elenco dei brani scritturali in cui ricorre il tema.

317 Cfr. BOEZIO, *Consolatio Philosophiae*, III, m. 9, vv. 25-26 (il testo si intende citato da: BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, traduzione e note di O. DALLERA, Milano, BUR, 1995). I rapporti tra questo brano e la preghiera alla Vergine di Bernardo sono stati indagati da P. DRONKE, *The Conclusion of Dante's*

Infine, l'oratore espone l'ultima supplica, la cui importanza è sottolineata dall'utilizzo di un nuovo vocativo, che apostrofa la Vergine come «regina». L'appellativo non era ancora stato usato nel canto, benché alluso nel precedente «donna» (v. 13).

«Ancor ti priego, regina, che puoi
ciò che tu vuoi, che conservi sani,
dopo tanto veder, li affetti suoi.
Vinca tua guardia i movimenti umani:
vedi Beatrice con quanti beati
per li miei prieghi ti chiudon le mani!»
(*Par.* XXXIII, 34-39)

Degno di nota è il fatto che il santo definisca Maria «regina, che puoi / ciò che tu vuoi» (vv. 34-35), perché l'espressione riecheggia altri passi della *Commedia* dove formule analoghe vengono utilizzate per definire la potenza di Dio, la cui volontà si traduce necessariamente in realtà³¹⁸. Questa definizione dell'autorità della Vergine può dunque essere messa in rapporto con la somma potenza divina. Naturalmente, però, Maria esercita questo potere solo in quanto conforme alla volontà di Dio. Ogni suo intervento è infatti subordinato al disegno provvidenziale divino: è quanto è accaduto all'inizio del viaggio oltremondano, quando la Vergine era riuscita a mitigare il giudizio di Dio³¹⁹, perché in quel decreto era già prescritta la missione profetica da affidare al poeta; questo è anche quanto accadrà tra poco, quando Maria otterrà con la sua muta preghiera il permesso per Dante di immergersi nella visione di Dio, perché è lo stesso creatore che desidera rivelarsi all'uomo e accoglierlo nella sua gloria.

Il poeta inserisce peraltro, nel vocativo «regina» (v. 34), un rimando all'antifona *Salve Regina*, la prima preghiera mariana della *Commedia* che, come si è visto, fornisce numerose anticipazioni a questa orazione conclusiva. Nel poema vi sono anche altri luoghi in cui l'appellativo ricorre: in due passi del XXXI canto³²⁰ e in un verso liturgico del XXIII. Nel cielo delle Stelle Fisse, ottavo nella gerarchia celeste, il trionfo della Vergine è accompagnato infatti dalla recita di un'altra delle quattro antifone maggiori: la *Regina Coeli*³²¹. Essa celebra

Commedia, in «Italian Studies», XLIX (1994), pp. 21-39, in particolare alle pp. 23-25.

318 Cfr. *Par.* I, 62: «quei che puote»; IV, 123: «quei che vede e puote». Cfr., inoltre, *Inf.* III, 95-96; V, 23-24: «vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare».

319 Cfr. *Inf.* II, 94-96.

320 Dante, giunto alla fine del suo viaggio, trova accanto a sé, come guida, Bernardo. Sorpreso dal cambiamento, il pellegrino rivolge un ultimo saluto a Beatrice, rivolgendole una preghiera di ringraziamento. Successivamente il santo dichiara lo scopo della sua missione, il suo nome e la sua devozione mariana: «E la regina del cielo, ond'io ardo / tutto d'amor, ne farà ogni grazia, / però ch'i' sono il suo fedel Bernardo» (*Par.* XXXI, 100-102). Poco dopo, il santo rivolge poi al pellegrino l'invito a guardare la Vergine in trionfo: «Figliuol di grazia, quant'esser giocondo» / cominciò elli, «non ti sarà noto, / tenendo li occhi pur qua giù al fondo; // ma guarda i cerchi infino al più remoto, / tanto che veggi seder la regina / cui questo regno è suddito e devoto» (*Par.* XXXI, 112-116).

321 Cfr. *Par.* XXIII, 128.

la regalità della Vergine, ponendosi quindi in relazione con le parole di Bernardo, come tutte le preghiere mariane dell'opera dantesca.

Varie sono le interpretazioni avanzate per spiegare quale sia l'oggetto di questa ultima supplica, che peraltro è avallata anche da tutta l'assemblea dei beati, còlta nel gesto liturgico delle mani giunte. La tesi tradizionale, seguita dalla maggior parte degli esegeti, vede nella richiesta di Bernardo il dono della perseveranza finale, che consiste nel permanere nello stato di grazia fino alla morte, senza più ricadere nel peccato. Maria dovrebbe dunque serbare nello stato di purezza attuale gli «affetti» (v. 36) di Dante, cioè le sue inclinazioni³²². Diversi commentatori³²³ hanno tuttavia ricordato che questa grazia era già stata chiesta dal pellegrino nella preghiera di commiato alla sua guida Beatrice³²⁴:

«La tua magnificenza in me custodi,
sí che l'anima mia, che fatt'hai sana,
piacente a te dal corpo si disnodi».
(*Par.* XXXI, 88-90)

Il sorriso della donna, in risposta a tale richiesta³²⁵ aveva garantito che il desiderio era stato esaudito, per cui se Bernardo supplicasse davvero per la medesima grazia ci troveremmo davanti a una inutile ripetizione. Qualche utile osservazione, per cercare strade ermeneutiche alternative, può venire da alcuni dei commentatori più antichi³²⁶, i quali avevano intuito che l'ultima grazia chiesta alla Vergine fosse necessaria alla redazione del poema: Dante avrebbe dunque bisogno di un aiuto soprannaturale per evitare di perdere la memoria della visione a cui sta per accedere e per poter ridire il contenuto di quella esperienza eccezionale, una volta tornato sulla Terra.

Lino Pertile ha suggerito di articolare la *supplicatio* pronunciata da Bernardo in tre momenti, nei quali vengono avanzate tre petizioni differenti «riconducibili al vedere, al sentire, al ricordare»³²⁷. L'ultima implorazione chiederebbe che gli «affetti» (v. 36), cioè le

322 Cfr., tra gli altri, NATALINO SAPEGNO, DDP, *ad loc.*: «che tu lo preservi dal ricadere nella colpa, mantenendo sani, puri, i suoi affetti, le sue inclinazioni, come è giusto che sia, dopo che avrà contemplato il Sommo Bene (dopo tanto veder), a paragone del quale dovrebbero perdere ai suoi occhi ogni lusinga tutti i beni caduchi della terra. Analogo concetto nella preghiera di Dante, in *Par.* XXXI, 88-89; dove, come qui, è invocato quello che i teologi definiscono il dono della perseveranza finale, di persistere cioè nella luce della grazia, senza più peccare, fino alla morte».

323 Sono soprattutto commentatori moderni: FRANCESCO TORRACA, NATALINO SAPEGNO, UMBERTO BOSCO e GIOVANNI REGGIO, EMILIO PASQUINI e ANTONIO QUAGLIO, ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.*

324 Sulla preghiera a Beatrice si veda *supra* § 2.3 («*Sorrise e riguardommi*»: *pregare Beatrice*).

325 Cfr. *Par.* XXXI, 91-93: «Così orai; e quella, sí lontana / come pareva, sorrise e riguardommi; / poi si tornò all'eterna fontana».

326 Cfr. JACOPO DELLA LANA, L'OTTIMO COMMENTO, BENVENUTO DA IMOLA, L'ANONIMO FIORENTINO, BERNARDINO DANIELLO, DDP, *ad loc.*

327 Cfr. L. PERTILE, *Paradiso XXXIII, l'estremo oltraggio*, in «Filologia e critica», VI (1981), pp. 1-21, poi in ID., *La punta del disio*, cit., pp. 247-263, da cui si trae la citazione a p. 250.

facoltà affettive del pellegrino, rimangono «sani» (v. 35) durante ma soprattutto dopo la visione di Dio, perché solo così «egli può godere del sommo piacere e può conservare nell'anima almeno le impressioni di quella dolcezza, per trasmetterle poi al mondo mediante il poema sacro»³²⁸. Questa terza grazia si rivela dunque indispensabile per garantire a Dante di adempiere alla missione «in pro del mondo che mal vive»³²⁹ per mezzo della stesura della *Commedia*.

Giuseppe Ledda ha proposto inoltre di interpretare il terzo punto della supplica di Bernardo come richiesta di una garanzia dal «rischio di annientamento sensoriale insito nell'accostarsi e nel fissare lo sguardo nella luce suprema con occhi mortali»³³⁰: si chiederebbe quindi alla Vergine di preservare la vista, ma anche la vita del pellegrino, dagli effetti devastanti della visione di Dio³³¹. Infine un'ulteriore ipotesi è avanzata dallo stesso Giuseppe Ledda a partire dal significato che il termine «affetti» assume in numerose occorrenze nelle opere del poeta. La parola è spesso usata per indicare il campo della volontà e del desiderio³³², e dunque Bernardo potrebbe chiedere a Maria di «mantenere saldi in Dante il desiderio e la volontà di scrivere il poema»³³³. I «movimenti umani» (v. 37) sarebbero quindi le debolezze che potrebbero mettere a repentaglio la realizzazione della *Commedia*, «debolezze dell'intelletto, della memoria, della fantasia, del desiderio, della volontà»³³⁴. La conferma di tale interpretazione si troverebbe nei versi finali del poema in cui il «disio e 'l velle»³³⁵ di Dante sono mossi da Dio, affinché il *viator* torni tra i vivi per diventare autore del poema. Quindi, non solo tutta l'esperienza oltremondana del pellegrino, ma anche l'intera composizione dell'opera andrebbe posta sotto la tutela della Vergine; la grazia da lei ottenuta è stata la condizione necessaria per il compimento del viaggio, ma, allo stesso tempo, è anche indispensabile alla stesura della *Commedia*.

Conclusasi la «santa orazione», la figura di Maria appare con una concretezza mai raggiunta nelle precedenti visioni: si manifesta infatti nell'immagine di due occhi fissi

328 Ivi, p. 254.

329 Cfr. *Purg.* XXXII, 103.

330 Cfr. G. LEDDA, *L'ineffabilità della visio Dei e lo scacco del «geometra»*, in ID., *La guerra della lingua*, cit., pp. 299-319, in particolare le pp. 309-310. Sul rischio connesso alla visione divina cfr. anche ID., *Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella Commedia di Dante*, in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G.M. ANSELMi, Bologna, Gedit, 2006, pp. 17-40. Una simile soluzione interpretativa propone anche R. PINTO, *Il viaggio di ritorno: Pd. XXXIII*, 142-145, in «Tenzone», 4 (2003), pp. 199-226.

331 L'esperienza, a causa di questo rischio, era stata esplicitamente negata in Ex 33,20: «Non poteris videre faciem meam; non enim videbit me homo et vivet».

332 Cfr., in proposito, D. CONSOLI, s.v. *Affetto*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. I, pp. 69-70.

333 Cfr. G. LEDDA, «*Vergine Madre*», cit., p. 128. Condivide questa esegesi anche M. ARIANI, *Canto XXXIII – La mistica preterizione*, cit., p. 975, n. 15.

334 Ivi, p. 130.

335 Cfr. *Par.* XXXIII, 143.

sull'oratore a comunicare, senza il bisogno delle parole, di aver gradito la preghiera. Uno sguardo rivolto verso il basso, a ricordare la fondamentale predisposizione all'umiltà anche di colei che è «alta più che creatura», dimostra l'assenso della Vergine alle richieste avanzate:

Li occhi da Dio dilette e venerati,
fissi ne l'orator, ne dimostraro
quanto i devoti prieghi le son grati;
(Par: XXXIII, 40-42)

Gli occhi della Vergine sono «diletti» (v. 40) poiché amati da Dio in quanto sposa, e «venerati» (v. 40) da Cristo in quanto madre. In un'unica immagine si condensa perciò, nuovamente, la misteriosa natura di Maria e il suo rapporto paradossale con Dio, che la rendono l'unica creatura in grado di ottenere da lui qualunque grazia. Solo la Vergine gode di questo privilegio e, ancora attraverso uno sguardo verso l'«eterno lume» (v. 43), ella media tra l'umano e il divino, colmando l'abisso che separa queste due dimensioni apparentemente inconciliabili:

indi a l'eterno lume s'addrizzaro,
nel qual non si dee creder che s'invii
per creatura l'occhio tanto chiaro.
(Par: XXXIII, 43-45)³³⁶

Questo gesto pietoso di Maria non può non ricordare le parole dell'antifona *Salve Regina*, udita in Purgatorio³³⁷: «illos tuos misericordes oculos / ad nos converte. Et Iesum / benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende» (vv. 5-6). In questo canto finale del poema la Vergine, si è detto, esaudisce prontamente questa richiesta, ma lo fa anche servendosi degli occhi, cui si riferisce la preghiera. Seguendo il cammino del suo sguardo, infatti, il pellegrino può finalmente penetrare con la sua vista mortale «per lo raggio / de l'alta luce che da sé è vera» (vv. 53-54) e sperimentare l'unione mistica con Dio («giunsi / l'aspetto mio col volere infinito», vv. 80-81).

L'*itinerarium in Deum* della *Commedia* è stato dunque posto sotto il segno di Maria: al compianto della Vergine per la condizione peccaminosa di Dante nella selva³³⁸ corrisponde nell'ultimo canto l'amorevole sguardo che accorda al pellegrino il permesso di appagare il suo

336 Per la terza volta nel canto ritorna il termine «creatura» (v. 45) legato alla Vergine, per indicare una sua speciale prerogativa e metterne in risalto la superiorità rispetto al resto dell'umanità. Dire che Maria è «umile e alta più che creatura (v. 2), che in lei «s'aduna / quantunque in creatura è di bontate» (vv. 20-21) e che «non si dee creder che s'invii / per creatura l'occhio tanto chiaro» (vv. 44-45) vuol dire celebrare la sua assoluta preminenza, sempre partendo dal termine di paragone a lei più vicino, cioè l'umanità.

337 Cfr. *Purg.* VII, 82-84.

338 Cfr. *Inf.* II, 94.

massimo desiderio. Questi sono due atti analoghi di efficace intercessione di Maria a favore di Dante, che designano dunque l'assoluta centralità, anche liturgica, dell'intervento della Vergine nell'itinerario spirituale di ogni uomo che aspiri a godere della beatitudine del Paradiso.

3.3 Rito, lode e autobiografia nei canti dell'esame

3.3.1 Una liturgia "personale"*

Nel cuore della cantica pausa narrativa, nonché teologica e liturgica, è l'episodio del cielo stellato. Ribadita l'essenzialità di Maria nella *Commedia* tramite il canto della *Regina Coeli*, Dante inscena l'esame circa le virtù teologali – fede, speranza e carità; in questo contesto pone cinque preghiere accomunate dal volgarizzamento del testo latino. È necessario ricordare che nel terzo regno Dante è l'unico soggetto la cui vicenda personale trova spazio nella narrazione e che ha una effettiva rilevanza per il conseguimento della salvezza. Inoltre è egli stesso ad assumersi la rappresentanza del cristiano ancora operante, vivente ed attivo nell'*Ecclesia militans*³³⁹. Secondo Anna Maria Chiavacci Leonardi, i nuclei drammatici della cantica sono due: i canti di Cacciaguida e quelli del cielo stellato³⁴⁰. Tema dei primi è l'esilio storico dell'uomo-Dante; tema dei secondi è il suo destino eterno. In questi due luoghi passa in primo piano la vicenda personale del pellegrino, che nel cielo delle Stelle Fisse viene esaminato riguardo le virtù teologali. La ragione per la quale le preghiere di questi canti sono riportate in lingua volgare³⁴¹ potrebbe dunque essere legata alla interiorizzazione di esse da parte dell'uomo-Dante, al culmine della sua esperienza nell'aldilà. La teologia diventa così «fatto personale»³⁴².

Già nel *De vulgari eloquentia* l'idioma volgare veniva considerato più nobile rispetto al latino, in quanto parlato dai più e perciò definito «naturale»:

Harum quoque duarum *nobilior est vulgaris*: tum quia prima fuit humano generi usitata; tum quia totus orbis ipsa perfruitur, licet in diversas prolationes et vocabula sit divisa; tum

* Il contenuto di questa sezione è stato già in parte anticipato in E. GURIOLI, *Le preghiere del Paradiso: Dante nel cielo delle stelle fisse*, in *Pregghiera e liturgia nella Commedia*, cit., pp. 89-108.

339 Cfr. *Par.* XXIV, 52-53: «Di', buon cristiano, fatti manifesto: / fede che è?»; i corsivi sono miei.

340 Cfr. A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *I canti del cielo stellato («Par.» XXIII-XXVII)*, in *Lectura Dantis Modenese, III – Paradiso*, cit., pp. 201-214, alle pp. 206-207.

341 Il fatto che il volgare, utilizzato per i testi liturgici, sia una costante di questi canti era già stato osservato da K. BROWNLEE, *Why the Angels Speak Italian: Dante as Vernacular Poet in Paradiso XXV*, in «Poetics Today», V (1984), 3, pp. 597-610.

342 Cfr. A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *I canti del cielo stellato*, cit., p. 206.

*quia naturalis est nobis, cum illa potius artificialis existat. Et de hac nobiliori nostra est intentio pertractare*³⁴³.

Solitamente Dante nella *Commedia* cita i brani liturgici in latino, secondo il testo della *Vulgata*, con pochi e lievissimi interventi dovuti perlopiù a necessità metriche³⁴⁴. Nel cielo stellato, tuttavia, le preghiere vengono volgarizzate, come già era avvenuto per il *Pater noster*, parafrasato nella cornice dei superbi in *Purgatorio* XI³⁴⁵. In quell'occasione, come in questa, Dante è intimamente coinvolto nella scena: la superbia è infatti il peccato che egli sente a sé più vicino³⁴⁶.

Nel XXIV canto del *Paradiso*³⁴⁷, analogamente, il pellegrino è chiamato a dichiarare di fronte a san Pietro l'oggetto della propria fede³⁴⁸. Il santo viene ad assumere dunque funzione "sacerdotale" e, alla sua presenza, il poeta inscena una sorta di *confessio*: essa potrebbe essere interpretata come compimento in Paradiso di quella prefigurata alle soglie del Purgatorio al cospetto dell'angelo portiere³⁴⁹. A ragione gli studiosi³⁵⁰ sostengono la scarsa originalità delle sezioni d'avvio dell'esame: Dante, infatti, parafrasa o prende alla lettera noti passi teologici dei padri della Chiesa o pericopi bibliche neotestamentarie³⁵¹. I ragionamenti del pellegrino

343 Cfr. *De Vulgari Eloquentia*, I, i, 4, i corsivi sono miei.

344 Un ampio contributo sul bilinguismo latino-volgare, relativo ai salmi, offre S. CRISTALDI, *Dante e i Salmi*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 7 novembre 2009, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Longo, 2011, pp. 77-120.

345 Cfr. *Purg.* XI, 1-24. Sul *Pater Noster* dei superbi si veda: S. CRISTALDI, *Il Padre nostro dei superbi*, in *Pregliera e liturgia nella Commedia*, cit., pp. 67-88; N. MALDINA, *L'oratio super Pater Noster di Dante tra esegesi e vocazione liturgica. Per Purgatorio XI, 1-24*, in «L'Alighieri», 40 (2012), pp. 89-108.

346 Cfr. *Purg.* XII, 136-138: «“Troppa è più la paura ond'è sospesa / l'anima mia del tormento di sotto, / che già lo 'ncarco di là giù mi pesa”».

347 Per la stretta connessione che lega preghiera e fede, il canto XXIV è stato definito dalla critica «canto della preghiera»: cfr. F. DI GREGORIO, *Canto XXIV*, in *Lectura Dantis Neapolitana – Paradiso*, cit., pp. 457-484, a p. 459. Al di là dei riferimenti puntuali a testi liturgici, infatti, il canto è ricco di invocazioni; nei versi incipitali Beatrice e san Pietro dialogano impostando i propri discorsi sullo stile orazionale: *Par.* XXIV, 1: «“O sodalizio eletto a la gran cena...”»; 28: «“O santa suora mia che si ne prieghe...”»; 34: «Ed ella: “O luce eterna del gran viro...”». Più comune è invece la definizione di «canto della Fede»: cfr., tra gli altri, G. GETTO, *Il canto della fede*, in *Id.*, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 61-82.

348 L'esame sulla fede è il primo poiché essa è per Dante la virtù fondamentale. Cfr. *Convivio*, III, xiv, 14: «Onde la nostra buona fede ha sua origine; dal[la] quale viene la speranza, ch'è 'l proveduto desiderare; e per quella nasce l'operazione della caritate».

349 Cfr. *Purg.* IX, 103-132. In quell'occasione san Pietro compariva nelle parole dell'angelo in relazione alle chiavi che servono per «serrare e diserrare» la porta di accesso al monte (cfr. *Purg.* IX, 127: «da Pier le tegno»). Un analogo riferimento alle chiavi si riscontra nel canto in questione (cfr. *Par.* XXIV, 34-35: «gran viro / a cui Nostro Signor lasciò le chiavi»). Sul legame tra i due canti cfr. M. PAZZAGLIA, *Il canto XXIV del Paradiso*, in *Id.*, *L'armonia come fine. Conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1989, pp. 186-208, a p. 197.

350 Cfr. P. DE MARCHI, *Canto XXIV*, in *Lectura Dantis Turicensis – Paradiso*, cit., p. 387.

351 Dante cita esplicitamente Agostino (*De civitate Dei*, XXII, 5); Tommaso d'Aquino (*Summa contra Gentiles*, I, 6); Heb 11,1. Anche nella giustificazione che il pellegrino dà della propria fede ricorre ad alcuni pilastri scritturali (*Par.* XXIV, 136-138: «per Moisé, per profeti e per salmi, / per l'Evangelio e per voi che scriveste / poi che l'ardente Spirto vi fè almi»). Cfr., in proposito, ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.*: «Sono qui elencati, quasi in un appello nominale, tutti i libri della Scrittura: *Mosè*, i *Profeti* e i *Salmi* sono i tre gruppi nei quali la tradizione ebraica divideva la Scrittura (cfr. Lc. 24, 44), e indicano quindi tutto l'*Antico Testamento*; per Mosè s'intendono i cinque libri del *Pentateuco*, di cui Mosè era considerato

altro non sono se non traslati dalle *auctoritates*, fino al momento in cui non viene chiamato a rendere esplicitamente conto del suo modo di vedere la fede, e dunque dei capisaldi dottrinali in cui intimamente crede («tu vuo' ch'io manifesti / la forma qui del pronto creder mio»³⁵²). La risposta di Dante, nella quale il pronome personale di prima persona è usato con inusitata insistenza³⁵³, si articola in sei terzine scandite dal poliptoto del verbo *credere*, la cui radice tesse l'intera tramatura del canto³⁵⁴:

E io rispondo: «Io CREDO in uno Dio
solo ed eterno, che tutto 'l ciel move,
non moto, con amore e con disio;
e a tal CREDER non ho io pur prove
fisiche e metafisiche, ma dalmi
anche la verità che quinci piove
per Moisé, per profeti e per salmi,
per l'Evangelio e per voi che scriveste
poi che l'ardente Spirto vi fé almi;
e CREDO in tre persone etterne, e queste
CREDO una essenza sì una e sì trina,
che soffera congiunto 'sono' ed 'este'.
De la profonda condizion divina
ch'io tocco mo, la mente mi sigilla
più volte l'evangelica dottrina.
Quest'è 'l principio, quest'è la favilla
che si dilata in fiamma poi vivace,
e come stella in cielo in me scintilla».
(Par. XXIV, 130-147)³⁵⁵

Il *Credo* dantesco, di cui è difficile stabilire una fonte certa, si ispira probabilmente ad alcuni articoli trinitari del Simbolo apostolico o del Simbolo atanasiano e presenta una impostazione analoga a quella del Credo niceno³⁵⁶. La dichiarazione di fede del pellegrino,

l'autore; i *Profeti* comprendevano parte dei libri storici e quelli propriamente profetici; nei *Salmi* (così chiamati dal nome del primo libro del gruppo) erano riuniti i testi poetici e sapienziali e gli altri libri storici. Sono poi nominati l'*Evangelio*, cioè i quattro Vangeli, e gli scritti apostolici (*Atti, Epistole, Apocalisse*), che costituiscono la raccolta completa dei testi del *Nuovo Testamento*». Per la fitta trama di rimandi scritturali nel canto e nei successivi si rimanda a R. SCRIVANO, *Tramature bibliche del Paradiso. I canti dell'esame*, in E. ESPOSITO, R. MANICA, N. LONGO, R. SCRIVANO, *Memoria biblica nell'opera di Dante*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 99-119; si veda anche la recente *lectura* di G. LEDDA, *L'esilio, la speranza, la poesia: modelli biblici e strutture autobiografiche nel canto XXV del Paradiso*, in «Studi e problemi di critica testuale», 90 (2015), pp. 257-277.

352 Cfr. Par. XXIV, 127-128.

353 Cfr. A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *I canti del cielo stellato*, cit., p. 207.

354 Una scansione dell'artificio retorico sulla radice di *credere* si ha anche in P. DE MARCHI, *Canto XXIV*, in *Lectura Dantis Turicensis – Paradiso*, cit., pp. 373-389, a p. 383.

355 Ho messo in evidenza attraverso il corsivo le occorrenze del pronome personale di prima persona singolare e attraverso il “maiuscoletto” le occorrenze del verbo *credere*.

356 Cfr. HENRICI DENZINGER *Enchiridion Symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, cit., pp. 2 (per il *Symbolum Apostolicum*); 17-19 (per il *Symbolum Athanasianum*); 41-42 (per il *Symbolum Nicaeno-Costantinopolitanum*). Sulla storia della preghiera cfr. G. ZANNONI, s.v. *Simboli della fede*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. IX, coll. 603-607; la voce *Simboli*, in *Dizionario Ecclesiastico*, cit., vol. III pp. 857-860. Si veda inoltre la voce *Credo*, in *Dizionario Ecclesiastico*, cit., vol. II, p. 762; M. RIGHETTI,

infatti, è essenzialmente suddivisa in due parti: la prima è fondata sulla *majestas divinitatis*, cioè sull'unità e l'eternità di Dio, principio del movimento del cosmo³⁵⁷; la seconda riguarda il dogma della Trinità. Vengono tralasciati, invece, i misteri cristologici di Incarnazione e Redenzione e non vi è alcuna menzione alla Resurrezione della carne³⁵⁸. Al di là dei legami con i testi della tradizione è evidente una personalizzazione della preghiera³⁵⁹ e il volgare utilizzato dal poeta potrebbe essere letto proprio in chiave personale e autobiografica³⁶⁰: quello che Dante espone è infatti il suo modo di intendere la prima delle virtù, come già aveva fatto nel *Convivio* a proposito della fede nella vita eterna:

E ciò dee essere potentissimo argomento che in noi l'uno e l'altro sia; e *io* così *credo*, così affermo e così certo sono, ad altra vita migliore dopo questa passare, là dove quella gloriosa donna vive della quale fue l'anima mia innamorata³⁶¹.

In entrambi i casi la lingua utilizzata è quella che il poeta definisce «naturale».

Lo stesso accade durante l'esame successivo, dinnanzi a san Giacomo Maggiore. La definizione della seconda virtù teologale, la speranza³⁶², prende di nuovo avvio dal ricorso alla

Manuale di storia liturgica, cit., vol. I, pp. 173-174.

357 Cfr. *Par.* XXIV, 130-132: «E io rispondo: Io credo in uno Dio / solo ed eterno, che tutto 'l ciel move, / non moto, con amore e con disio». Il legame intratestuale di questi versi con l'*incipit* e la chiosa della terza cantica è evidente: cfr. *Par.* I, 1: «La gloria di colui che tutto move»; XXXIII, 145: «l'amor che move il sole e l'altre stelle».

358 Dell'Incarnazione e la conseguente Redenzione Dante ha già largamente discusso nel canto VII del *Paradiso*, laddove Beatrice ha esposto al pellegrino, in una lunga digressione teologica, i motivi dell'una e l'effetto salvifico per l'uomo redento: cfr. *Par.* VII, 19-148. Inoltre il trionfo di Cristo e Maria nel canto precedente (*Par.* XXIII, 28-120) è la rappresentazione drammatica di quanto udito nelle parole della guida. Della Resurrezione della carne Dante tratterà nel canto XXV a proposito della speranza. La realtà divina, sebbene sia sottesa a tutto il viaggio nell'aldilà, è di fatto l'unica che il pellegrino deve ancora esperire direttamente, possibilità che avrà soltanto alla fine dell'esperienza nell'aldilà.

359 Anche nelle visioni dell'aldilà predantesche il *Credo* non compare mai in modo esplicito, con le effettive parole della preghiera: è di solito alluso tramite professioni di fede richieste alle anime in viaggio, come nel caso di Dante. Si veda *supra* il capitolo 1 (*Il Paradiso nelle visioni dell'aldilà predantesche: canti, preghiere, gesti*).

360 Il coinvolgimento del pellegrino nel canto è sottolineato anche dalla forte presenza lessicale, anche metaforica, attinta dalla tradizione mistica e teologica. Cfr. a tal proposito la recente lettura di M. ARIANI, *Canto XXIV – Mistica degli affetti e intelletto d'amore*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 2, pp. 698-722. Scrive Ariani: «L'intreccio "affettuoso", sottolineato anche da espressioni come "O santa suora mia", "tuo caro frate", "cara gioia", viene sottilmente trafilato in una fitta trama di corrispondenze e rifrazioni metaforiche che legano i tre interlocutori in un inedito afflato di intensa, reciproca ispirazione», p. 702.

361 Cfr. *Convivio*, II, viii, 16; i corsivi sono miei.

362 La speranza può definirsi motivo guida dell'intero poema, e dunque intimamente legata alla vicenda personale dell'uomo-Dante. Nei canti del cielo stellato la virtù ha un ruolo di assoluto rilievo, rispetto alle altre: il canto XXIII si apre infatti nel segno della speranza tramite la similitudine che compara l'atteggiamento di Beatrice a quello dell'uccello trepidante all'alba per il desiderio di sfamare i suoi piccoli (cfr. *Par.* XXIII, 1-9). Successivamente è attraverso la speranza che fede e carità vengono definite o spiegate durante l'esame (cfr. *Par.* XXIV, 64-66: «fede è sustanza di cose sperate / e argomento delle non parventi; / e questa pare a me sua quiditate»; XXVI, 60: «e quel che spera ogni fedel com'io») e infine l'intero episodio si chiude con la totale fiducia di san Pietro nel profetico intervento divino, che pone a chiosa della sua invettiva antipapale (cfr. *Par.* XXVII, 61-63: «Ma l'alta provedenza, che con Scipio / difese Roma a la gloria del mondo, / soccorrerà tosto, sì com'io concipio»).

citazione di testi autorevoli³⁶³. Giunto poi a doverne dichiarare l'origine e la fonte primaria, il pellegrino riferisce quanto detto da David nel salmo 9³⁶⁴:

«Da molte stelle mi vien questa luce;
ma quei la distillò nel mio cor pria
che fu sommo cantor del sommo duce.
'Sperino in te', ne la sua teòdia
dice, 'color che sanno il nome tuo':
e chi nol sa, s'elli ha la fede mia?».
(*Par. XXV, 70-75*)

Anche in questo caso il testo della preghiera è riportato in volgare. La ragione di tale scelta potrebbe ricercarsi nel motivo conduttore del canto: la speranza di cui Dante parla, infatti, non è soltanto la virtù teologale, ma anche la speranza politica e poetica di un uomo, vittima dell'esilio, che auspica un ritorno in patria e l'incoronazione nel suo «bel San Giovanni»³⁶⁵. Con le parole di David, Dante parla per sé, attribuendo al salmista la funzione poetica di *figura Dantis*³⁶⁶, come in altri luoghi della *Commedia*. È per tale motivo necessaria una personalizzazione del salmo, che tramite l'allontanamento dal latino diviene intimamente legato alla vita del poeta³⁶⁷.

363 In questo caso, la definizione della speranza prende le mosse da una citazione dalle *Sentenze* di Pietro Lombardo: «Est enim spes certa expectatio futurae beatitudinis, veniens ex Dei gratia et meritis precedentibus» (*Sententiarum libri III, 26,1, in PL 192, 811*).

364 Sul modello dei salmi nel Paradiso si veda S. CARAPEZZA, *La teodia del Paradiso. Il modello dei Salmi nelle preghiere di Dante e dei beati*, cit. Sulla funzione liturgica dei salmi cfr. R.L. MARTINEZ, *Dante and the Poem of Liturgy*, in *Reviewing Dante's Theology*, cit., vol. II, pp. 89-155.

365 Cfr. *Inf. XIX, 17*. Sul tema dell'esilio dalla patria terrena cfr. C.E. HONNESS, «Ritornero poeta...»: *Florence, Exile, and Hope*, in «*Se mai continga...*». *Exile, Politics and Theology in Dante*, a cura di C.E. HONNESS e M. TREHERNE, Ravenna, Longo, 2013, pp. 85-103. Sul «cappello» di Dante (*Par. XXV, 9*) diverse sono le ipotesi interpretative avanzate. La prima, che qui si segue, lo identifica con la corona d'alloro in riconoscimento dell'eccellenza poetica ed è avallata tradizionalmente da tutti i commentatori antichi; la seconda, che lo identifica come il berretto da dottore universitario, risale a F. NOVATI, *La suprema aspirazione di Dante*, in Id., *Indagini e postille dantesche. Serie prima*, Bologna, Zanichelli, 1899, pp. 73-113, a p. 75; la terza lo ritiene il segno della reintegrazione all'interno della cittadinanza di Firenze: cfr. P. RIGO, «Prenderò 'l cappello», in EAD., *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 135-163, a p. 141. Recentemente, invece, Stefano Prandi, in virtù della citazione del Battistero di san Giovanni (vv. 8-9), ha avanzato l'ipotesi che possa trattarsi della corona che veniva conferita al battezzato, già a partire dall'Alto Medioevo, in segno di vittoria sul peccato. Cfr. S. PRANDI, *Canto XXV – «Ritornero poeta»*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 2, pp. 723-746, alle pp. 731-734. Al di là del merito di ciascuna di queste interpretazioni, tutte ricollegano l'*incipit* del canto alla vicenda terrena di Dante e, in particolare, alla sua condizione di esule allontanato dalla patria, in cui desidera ritornare per il conferimento di un qualche titolo politico, poetico o cristiano.

366 Per le analogie tra le figure di Dante e David cfr. G. LEDDA, *Dante*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 101-104. Si vedano, inoltre, V. TRUJEN, s.v. *David*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. II, p. 322; T. FEDERICI, *Dante's Davidic Journey. From Sinner to God's Scribe*, in *Dante's Commedia: Theology as Poetry*, a cura di V. MONTEMAGGI e M. TREHERNE, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2010, pp. 180-209; G. LEDDA, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella Commedia di Dante*, cit., pp. 225-247.

367 Attraverso il linguaggio umano le verità divine divengono e possono essere assimilate personalmente dal pellegrino: cfr. V. MONTEMAGGI, *The Theology of Dante's Commedia as Seen in the Light of the Cantos of the Heaven of the Fixed Stars*, in «*Se mai continga...*», cit., pp. 45-61, alle pp. 55-56.

Considerando la preghiera nella sua totalità, infatti, ciò che subito si nota è un continuo riferirsi a Dio come rifugio e riparo per chi è oppresso:

Et factus est Dominus refugium pauperi, adiutor in opportunitatibus, in tribulatione³⁶⁸.

Nella Firenze del tempo Dante incarna tale ruolo e non tralascia di ricordarlo nell'*incipit* del canto in questione: nei primi versi l'atmosfera "scolastica" dell'esame è infatti interrotta dal noto autoritratto dell'esule che si vede chiuse per sempre le porte della propria città, e con esse ogni prospettiva di gioia terrena:

Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro,
vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov'io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;
con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello.
(*Par. XXV, 1-9*)³⁶⁹

L'attesa del ritorno in patria si connota dell'improbabilità di una sua effettiva realizzazione, e l'appello di Dante riecheggia quello salmistico a Dio degli ultimi versetti della preghiera:

Desiderium pauperum exaudivit Dominus, praeparationem cordis eorum audivit auris tua:
iudicare pupillo et humili, ut non apponat ultra magnificare se homo super terram³⁷⁰.

L'esilio è tema guida di tutto il poema e presenta una duplice valenza: è «l'esilio storico di chi è lontano dalla propria terra [...] e l'esilio dell'anima cristiana, la cui patria è il cielo»³⁷¹, dove attende di ritornare. All'esilio "teologico" proprio di tutti gli uomini Dante vede quindi aggiunto un nuovo bando, legato solamente al contingente. Tuttavia la speranza

368 Cfr. Ps 9^A, 10.

369 I corsivi sono miei.

370 Cfr. Ps 9^B, 17-18.

371 Cfr. A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Canto XXV*, in *Lectura Dantis Neapolitana – Paradiso*, cit., pp. 485-499, alle pp. 491-492. Sul tema dell'esilio cfr. anche EAD., *Il tema biblico dell'esilio nella Divina Commedia*, in *La Scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, a cura di F. STELLA, Tarnuzze (FI), SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 177-185. Dante stesso, come si vedrà più avanti, applica questa distinzione nell'epistola a Cangrande della Scala, laddove esemplifica i quattro sensi della Scrittura riferendosi al Salmo 113 «In exitu Israel de Aegypto» (cfr. *Epistulae*, XIII, 21; e si veda anche, sul vocabolo «peregrini», *Vita nova* 29, 6). Sul tema dell'esilio e del viaggio di Dante come pellegrinaggio verso la Gerusalemme dei cieli cfr. inoltre C. DELCORNO, «*Ma noi siam peregrin come voi siete*»: aspetti penitenziali del Purgatorio, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di E. Pasquini*, a cura di G.M. ANSELMINI et alii, Bologna, Gedit, 2005, pp. 11-30.

del ritorno in patria e dell'incoronazione poetica rimane connotata dall'incertezza. Soltanto l'esilio teologico dunque può essere superato: la speranza è valida solo se si libera del peso delle preoccupazioni mortali e anela alla vera salvezza. Non saranno né la speranza politica né quella poetica ad avere la meglio: Dante perciò trionferà nella completa speranza spirituale e teologica, perché Dio non si dimentica degli afflitti, che confidando in lui non rimarranno delusi:

In convertendo inimicum meum retrorsum infirmabuntur et peribunt a facie tua.
Quoniam fecisti iudicium meum et causam meam, sedisti super thronum, qui iudicas
iustitiam.
[...]
Quoniam non in finem oblivio erit pauperis, patientia pauperum non peribit in finem³⁷².

La speranza più grande deve dunque essere riposta nel passaggio dalla terra al cielo, dai limiti umani all'eternità. Lungo tutta la *Commedia*, alla quale «ha posto mano e *cielo e terra*»³⁷³, le due tappe del cammino dell'uomo hanno un ruolo fondamentale, che nel canto viene più volte ribadito³⁷⁴. San Giacomo è il «barone / per cui *là giù* si vicita Galizia» (vv. 17-18); con Pietro viene raffigurato dal poeta nell'atto di lodare «il cibo che *là sù* li prande» (v. 24); Beatrice gli domanda di far «risonar la spene in *questa altezza*» (v. 31), per poi rivolgersi al pellegrino ricordando che «ciò che vien *qua sù* del mortal mondo, / convien ch' ai nostri raggi si maturi» (vv. 35-36). Ancora, la missione di Dante è quella di confortare se stesso e gli uomini della «spene, che *là giù* bene innamora» (v. 44)³⁷⁵ ed infine san Giovanni, a proposito della resurrezione dell'uomo nella sua doppia veste di anima e corpo, afferma:

«Dice Isaia che ciascuna vestita
ne la *sua terra* fia di doppia vesta:
e la *sua terra* è *questa dolce vita*».

372 Cfr. Ps 9^A, 4-5; 19.

373 Cfr. *Par.* XXV, 2.

374 *Leitmotiv* del canto, il rapporto tra cielo e terra mette in risalto la dimensione verticale dell'altezza «suscitando il senso di un orientamento verso realtà eccelse e la coscienza di una distanza dalla terra» (cfr. G. GETTO, *Il canto della speranza*, in ID., *Aspetti della poesia di Dante*, cit., pp. 83-102, a p. 93). Tale opposizione viene rafforzata peraltro con il ricordo dell'Esodo: «però li è conceduto che *d'Egitto* / vegna in Ierusalemme per vedere, / anzi che 'l militar li sia prescritto» (cfr. *Par.* XXV, 55-57; corsivo mio). Il viaggio salvifico dall'Egitto a Gerusalemme ha sempre rappresentato nel poema un termine di paragone per l'uomo, *in via* per la futura redenzione. La prima occorrenza di un canto liturgico nella *Commedia*, l'*incipit* del salmo 113, «In exitu Israël de Aegypto» (cfr. *Purg.* II, 46-48), celebra proprio l'episodio della fuga del popolo di Israele qui ricordato, evidenziandone la centralità nell'opera dantesca (cfr. anche *Epistulae*, XIII 21). Il salmo recitato integralmente, offre spunti per una lettura intra-testuale in relazione alla seconda virtù teologale e quindi al giusto modo di intendere la speranza: «Domus Israël *speravit in Domino*; adiutor eorum et protector eorum est. Domus Aaron *speravit in Domino*; adiutor eorum et protector eorum est. Qui timent Dominum *speraverunt in Domino*; adiutor eorum et protector eorum est» (Ps 113^B, 9-11; corsivi miei).

375 I corsivi sono miei.

(Par. XXV 91-93)³⁷⁶

In questi versi l'accento è posto sulla parola «terra» (vv. 92-93), che però è da intendersi non in riferimento al mondo contingente come poco prima – Giovanni ricorda a Dante: «*in terra è terra il mio corpo*», (v. 124) – bensì come città del cielo: l'Empireo. Incorniciati dall'iterazione del salmo, che verrà ripetuto da tutte le anime elette, questi versi rovesciano semanticamente la parola. Quando dunque alla fine dell'esame i beati esprimono il loro assenso verso quanto detto da Dante, essi intonano l'inno in latino, come voce della cristianità tutta. Libera da legami personali e terreni viene esaltata la giusta speranza, riposta in Dio:

E prima, appresso al fin d'este parole,
'Sperent in te' di sopr'a noi s'udi;
a che rispuoser tutte le carole.
(Par. XXV 97-99)

È merito di Giovanni Getto l'aver osservato la somiglianza tra il salmo latino in questione e le formule liturgiche con cui la corte celeste prende congedo da Dante anche nel canto precedente e successivo³⁷⁷. Le terzine contenenti la preghiera presentano infatti la medesima impostazione strutturale: il riferimento alla conclusione della dissertazione del pellegrino («Finito questo»; «appresso al fin d'este parole»; «Sì com'io tacqui») ³⁷⁸ è immediatamente seguito dalla citazione degli *incipit* delle preghiere («Dio laudamo»; «Sperent in te»; «Santo, santo, santo!») ³⁷⁹ e dalla riflessione sulla percezione uditiva e la melodia del canto («nella melode che là sù si canta»; «di sopra a noi s'udì»; «un dolcissimo canto») ³⁸⁰. Peraltro in ciascuno dei tre canti dell'esame il poeta insiste particolarmente nell'utilizzo di pronomi personali e aggettivi possessivi declinati alla prima persona singolare ³⁸¹.

Rimangono però da chiarire i motivi dell'uso del volgare nelle risposte corali successive agli esami circa la fede e la carità. Nel primo caso, Dante professa in volgare la propria fede mediante la recita del proprio *Credo*. Prima di questo momento solenne, però, il

376 I corsivi sono miei.

377 Cfr. G. GETTO, *Il canto della carità*, in ID., *Aspetti della poesia di Dante*, cit., pp. 103-126, a p.112. Un'analisi d'insieme delle preghiere che si trovano nei canti dell'esame offre anche M. TREHERNE, *Reading Dante's Heaven of the Fixed Stars (Paradiso XXII-XXVII): Declaration, Pleasure and Praise*, in «*Se mai continga...*», cit., pp. 11-26, in particolare alle pp. 21-25.

378 Cfr., rispettivamente, Par. XXIV, 112; XXV, 97; XXVI, 67.

379 Cfr., rispettivamente, Par. XXIV, 113; XXV, 98; XXVI, 69.

380 Cfr., rispettivamente, Par. XXIV, 114; XXV, 98; XXVI, 67.

381 Oltre al già citato *Credo*, in cui il pronome personale soggetto o complemento si ripete in maniera piuttosto incalzante cfr. anche Par. XXV, 70-71: «Da molte stelle *mi* vien questa luce; / ma quei la distillò nel *mio* cor pria»; Par. XXVI, 58-60: «ché l'essere del mondo e l'esser *mio*, / la morte ch'el sostenne perch' *io* viva, / e quel che spera ogne fedel com' *io*» (corsivi miei).

pellegrino assiste alla recita del *Te Deum* volgarizzato in «Dio laudamo» (v. 113): è la conferma dell'approvazione dei beati di quanto detto nell'esame fino a quel momento:

Finito questo, l'alta corte santa
risonò per le spere un 'Dio laudamo'
ne la melode che là sù si canta.
(*Par.* XXIV 112-114)

Occorre ricordare come la preghiera compaia per la prima volta nel canto IX della seconda cantica, in seguito alla *confessio* del pellegrino al cospetto dell'angelo portiere:

Io mi rivolsi attento al primo tuono,
e '*Te Deum laudamus*' mi pareo
udire in voce mista al dolce suono.
(*Purg.* IX, 139-141)

Il canto corale accompagna l'entrata di Dante nelle cornici del monte. Anche se la porta del Purgatorio non coincide esattamente con quella del Regno dei cieli – di cui nell'inno si celebra l'apertura da parte di Cristo –, di certo chi la oltrepassa è già sicuro di salire alle «beate genti». Nel cielo stellato la situazione è capovolta: la porta non è fisicamente presente ma Dante è sottoposto all'esame che lo condurrà dai cieli della storia all'Empireo. È peraltro opportuno segnalare nuovamente un'ulteriore vicinanza tra i due episodi: l'attenzione verso san Pietro, di cui si è detto. Se infatti nel cielo stellato è protagonista dell'azione drammatica, all'entrata del Purgatorio egli è ricordato dall'angelo proprio in relazione alla sua facoltà di aprire o chiudere la porta del secondo regno:

«Quandunque una d'este chiavi falla,
che non si volga dritta per la toppa»,
diss'elli a noi, «non s'apre questa calla.
Piu cara è l'una; ma l'altra vuol troppa
d'arte e d'ingegno avanti che diserri,
perch'ella è quella che 'l nodo digroppa.
Da Pier le tegno; e disse mi ch'i' erri
anzi ad aprir ch'a tenerla serrata,
pur che la gente a' piedi mi s'atterri».
(*Purg.* IX, 121-129)³⁸²

Rimane a questo punto da chiarire la presenza del volgare, utilizzato in chiave personale. Un'ipotesi potrebbe essere legata al fatto che in Purgatorio il canto udito dal pellegrino si ripete in realtà ogni qualvolta avviene il passaggio di un'anima. In Paradiso, invece, quanto

382 Il corsivo è mio.

accade sulla scena non è la norma: le apparizioni delle anime, i dialoghi e gli incontri sono infatti rappresentazioni sensibili offerte a Dante per facilitare la comprensione del divino³⁸³. Il *Te Deum* viene dunque recitato in modo esclusivo e per celebrare l'ascesa di Dante, unico mortale che può salire ai cieli. La preghiera, suddivisa in tre sezioni (una lode al Padre con dossologia trinitaria, una lode a Cristo e alcuni versetti dal libro dei Salmi)³⁸⁴ è peraltro un inno di gloriosa esultanza che celebra, si è detto, la vittoria di Cristo sulla morte e la conseguente apertura per l'uomo delle porte del regno dei cieli: «Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum» (v. 17). Il versetto in questione è oltremodo significativo per i momenti in cui il pellegrino ode la preghiera, entrambi liminari. Se in Purgatorio Dante aveva potuto intraprendere il proprio cammino di espiazione passando per una porta, ora a lui si aprono definitivamente le porte dei cieli e l'estasi mistica della *visio Dei* è ormai imminente.

L'interrogatorio apostolico si chiude infine con l'esame sulla carità, presieduto da san Giovanni. Anche in questo caso, al termine del dialogo, dalla condiscendenza dell'apostolo e dei beati, scaturisce l'intonazione di un inno liturgico, che si differenzia dagli altri per il fatto che anche Beatrice vi prende parte insieme alla corte celeste³⁸⁵. Si tratta della triplice ripetizione della parola «santo», a una prima lettura identificabile con la trasposizione volgare del *Sanctus* della Messa, spesso chiamato anche *Trisagion*³⁸⁶:

Si com'io tacqui, un dolcissimo canto
risonò per lo cielo, e la mia donna
dicea con li altri: «Santo, santo, santo!».
(*Par.* XXVI 67-69)

Il mancato uso del latino potrebbe essere giustificato se si lega l'episodio all'investitura

383 Cfr. *Par.* IV, 28-48.

384 La vicenda redazionale della preghiera è piuttosto complessa: secondo la tradizione medievale essa era da ritenere redatta dai santi Ambrogio ed Agostino, per celebrare la conversione di quest'ultimo, ma in realtà fu probabilmente una composizione a più mani redatta tra il II ed il V secolo. Il *Te Deum* è comunque da sempre considerata una preghiera di giubilo, solitamente intonata dalla Chiesa in momenti particolarmente solenni. Per ulteriori approfondimenti si veda P. SIFFRIN, s.v. *Te Deum*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. XI, coll. 1862-1863; cfr. anche M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, cit., vol. I, pp. 242-244. Secondo Righetti la tripartizione dell'inno sarebbe confermata dalle melodie a esso attribuite, che variano proprio in corrispondenza dei passaggi di strofe (vv. 14; 22), ivi, p. 242.

385 Segnala questa differenza D. PIROVANO, in *Canto XXVI – «Alla riva» del «diritto» amore*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 2, pp. 747- 786, a p. 769, ponendola in stretta connessione con la tematica amorosa sottesa al canto della carità e al ruolo centrale di Beatrice nel canto. Cfr. anche A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904, pp. 115-116: «Più strumenti o più voci possono eseguire insieme la medesima frase musicale: però noi distinguiamo le une e le altre. Così ci sembra di udire la voce soprana di Beatrice, pure unita a quelle dei Beati nel cantar tutti insieme l'inno di lode, Santo, Santo, Santo!».

386 Cfr. P. SIFFRIN, s.v. *Trisagio*, in *Enciclopedia Cattolica* cit., vol. XII, coll. 554-555. Sul valore liturgico della preghiera cfr. *supra* § 3.1 (*L'Osanna tra Scrittura e rito*).

profetica del pellegrino, operata da san Pietro nel canto successivo. Giunto infatti in pieno possesso teorico e pratico delle verità sottese alle virtù teologali, Dante è pronto per essere incaricato definitivamente della propria missione. La *Commedia* è disseminata di luoghi in cui il poeta fa riferimento, più o meno esplicito, al ruolo che il suo poema ha in relazione alla vicenda umana: il canto XXVII è il coronamento di una serie di investiture³⁸⁷, in cui le anime si sono servite – rivolgendosi a Dante – delle stesse formule con cui Dio si rivelava ai profeti e preparava l'avvento di tempi nuovi³⁸⁸. La preghiera in questione è dedotta dal poeta da due passi biblici: l'apparizione dei quattro animali dell'Apocalisse e la visione di Isaia 6, 3. Di questo inno, infatti, fin da tempi antichi, si distingue la forma biblica da quella di origine liturgica, che preannuncia nella Messa il momento in cui Cristo si rende presente sull'altare con la transustanziazione. Il riferimento al libro neotestamentario è motivato dalla presenza del suo autore, l'apostolo Giovanni, che qui conduce l'esame³⁸⁹. Più interessante pare invece il legame con il passo dell'Antico Testamento, che contiene la consacrazione di Isaia al mistero profetico:

Seraphim stabant super illud: sex alae uni et sex alae alteri: duabus velabant faciem eius et duabus velabant pedes eius et duabus volabant, et clamabant alter ad alterum et dicebant: Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus exercituum: plena est omnis terra gloria eius³⁹⁰.

L'inno accompagna la visione e la vocazione del profeta e anticipa di poco l'annuncio del suo mandato:

Et audivi vocem Domini dicentis: Quem mittam? Et quis ibit nobis? Et dixi: Ecce ego,

387 Cfr. *Purg.* XXXII, 104-105: «“e quel che vedi, / ritornato di là, fa che tu scrive”»; XXXIII, 52-57: «“Tu nota; e sì come da me son porte, / così queste parole segna a' vivi / del viver ch'è un correre a la morte. // E aggi a mente, quando tu le scrivi, / di non celar qual hai vista la pianta / ch'è or due volte dirubata quivi”»; *Par.* XVII, 127-129: «“Ma nondimen, rimossa ogni menzogna, / tutta tua vision fa manifesta; / e lascia pur grattar dov'è la rogna”».

388 Cfr. Ez 3, 4-11: «Et dixit ad me: Fili hominis, vade ad domum Israël et loqueris verba mea ad eos. [...] Fili hominis, omnes sermones meos, quos ego loquor ad te, adsume in corde tuo et auribus tuis audi et vade, ingredere ad transmirationem, ad filios populi tui et loqueris ad eos et dices eis: Haec dicit Dominus Deus: Si forte audiant et quiescant»; Ir 50, 2: «levate signum, praedicate et nolite celare». Sul legame tra la tematica profetica e la *Commedia* cfr. N. MINEO, *Profetismo e apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla Vita nuova alla Divina Commedia*, Catania, Università di Catania – Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968; R. JACOFF, *Dante, Geremia e la problematica profetica*, in *Dante e la Bibbia. Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia»* (Firenze 26-27-28 settembre 1986), cit., pp. 113-123; R. WILSON, *Prophecies and Prophecy in Dante's Commedia*, cit.; L. BATTAGLIA RICCI, «Dice Isaia...»: *Dante e il profetismo biblico*, in *La Bibbia di Dante*, cit., pp. 49-75.

389 Cfr. Ap 4, 7-8: «Et animal primum simile leoni, et secundum simile vitulo, et tertium animal habens faciem quasi leonis, et quartum animal simile aquile volanti. Et quattuor animalia singula eorum habebant alas senas et in circuitu et intus plena sunt oculis et requiem non habebant die ac nocte dicentia: Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus omnipotens, qui erat et qui est et qui venturus est».

390 Cfr. Is 6, 2-3.

mitte me. Et dixit: Vade et dices populo huic: Audite audientes et nolite intelligere et videte visionem et nolite cognoscere³⁹¹.

Alla luce di queste riprese testuali, un'ipotesi interpretativa potrebbe portare alla lettura dell'episodio in maniera analoga al passo biblico: come nella Scrittura la preghiera si accosta all'investitura profetica di Isaia e l'anticipa, così nel cielo stellato il coro dei beati è preposto all'ulteriore conferma della missione di Dante da parte di san Pietro:

«e tu, figliuol, che per lo mortal pondo
ancor giù tornerai, apri la bocca,
e non asconder quel ch'io non ascondo».
(*Par.* XXVII, 64-66)

In questo modo si potrebbe dunque, ancora una volta, giustificare l'uso del volgare in chiave personale e autobiografica³⁹².

L'associazione tra i canti dell'esame e la liturgia in volgare sembra dunque legata al maggior rilievo conferito alla vicenda personale dell'uomo Dante. Attraverso la lingua «naturale» la voce poetante indica l'intima personalizzazione delle preghiere, che celebrano la definitiva investitura profetica del personaggio e la sua ascesa all'Empireo. Coronato dal *Gloria* trinitario all'inizio del canto XXVII³⁹³, l'episodio ha riportato la storia nell'eterno, sublimandola a esempio universale.

3.3.2 «Benedetto sia tu, trino e uno»

Il XXVII canto, successivo all'esame e alle preghiere volgarizzate di cui si è detto, si apre proprio con un discorso diretto che è un canto di lode a Dio da parte di tutta la corte celeste, come era avvenuto per il *Te Deum*, lo *Sperent in te* e il *Santo*:

‘Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo’,
cominciò, ‘gloria!’, tutto ’l paradiso
sì che m’inebriava il dolce canto.

391 Cfr. Is 6, 8-9.

392 Secondo alcuni commentatori, la triplice ripetizione della parola «santo» potrebbe riferirsi addirittura a Dante stesso, che ha appena superato le tre tappe dell'esame e quindi è pronto a salire ai cieli, nonché a ricevere l'investitura profetica da san Pietro: l'ipotesi, benché suggestiva, sembra tuttavia una forzatura. Cfr. JACOPO DELLA LANA, DDP, *ad loc.*: «Cioè costui ama bene e si come dee, sì che è santo»; l'ANONIMO FIORENTINO (DDP, *ad loc.*). In K. STIERLE, *Canto XXVI*, in *Lectura Dantis Turicensis* – Paradiso, cit., pp. 405-418, a p. 410, la questione viene proposta in modo più cauto: «Dopo aver terminato la sua prova Dante, sempre abbagliato, intende un ‘Santo, santo santo!’, che sembra per un momento riferire a se stesso – o almeno lo suggerisce –; ma ci si può chiedere se davvero il superamento di un esame di teologia o di catechismo sia ragione sufficiente per essere festeggiato come un nuovo santo».

393 Cfr. *Par.* XXVII, 1-3: «‘Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo’, / cominciò, ‘gloria!’, tutto ’l paradiso, / sì che m’inebriava il dolce canto».

(Par. XXVII, 1-3)

La coralità del momento esalta, nell'inno trinitario, il trionfo delle schiere delle anime elette e la certezza della vita eterna che spetta loro, in virtù del fatto che si trovano in Paradiso. La preghiera udita dal pellegrino è il *Gloria Patri*, dossologia minore usata sin dal Medioevo come versetto salmodico alla fine dell'Ufficio³⁹⁴. Attraverso la sua intonazione, i passi scritturali veterotestamentari ricevono un'impronta anche cristologica, in quanto la lode è rivolta a tutte le persone divine. Il testo dell'inno è breve e la sua scansione completa non aggiunge molto alla citazione dantesca:

Gloria Patri,
et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.

Posta a inizio dell'episodio, in volgare e rafforzata dall'uso retorico della *synchysis*, insieme alle parole che subito seguono, la preghiera va letta piuttosto *in continuum* con le esternazioni di giubilo dei canti appena precedenti, poiché l'atmosfera di fervore e gloria è invece bruscamente interrotta dall'aspra invettiva che seguirà pochi versi dopo³⁹⁵. Prima di questo momento, tuttavia, la parentesi festante occupa, compresa la presenza liturgica posta all'inizio, tre intere terzine, in cui la gioia viene espressa mediante il conclusivo accostamento in *climax* di quattro esclamazioni anaforiche³⁹⁶:

Ciò ch'io vedeva mi sembiava un riso

394 Per informazioni sulla preghiera cfr. P. SIFFRIN, s.v. *Gloria Patri*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. VI, coll. 860-866. Per un confronto con il *Gloria in excelsis*, dossologia maggiore, si veda: ID., s.v. *Gloria in excelsis Deo*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. VI, coll. 868-869. Dante aveva sentito intonare il *Gloria in excelsis* in Purgatorio: «Poi comincì da tutte parti un grido / tal che 'l maestro inverso me si feo, / dicendo: "Non dubbiar, mentr'io ti guido". // 'Gloria in excelsis' tutti 'Deo' / dicean, per quel ch'io da' vicin compresi, / onde intender lo grido si poteo» (*Purg.* XX, 133-138). Si tratta di una preghiera di esultanza che viene recitata (e accompagnata da un moto della terra) nel secondo regno ogniqualvolta un'anima, terminato il suo periodo di purgazione, ascende al cielo. E infatti, «nell'uso extraliturgico, la grande dossologia fin verso il sec. X fu considerata, com'è veramente, meglio del *Te Deum*, l'inno per eccellenza del ringraziamento a Dio nelle circostanze più solenni pubbliche e private», cfr. M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, cit., vol. I, p. 241.

395 È l'invettiva di san Pietro contro la corruzione del soglio pontificio a cui segue l'investitura profetica del pellegrino. Cfr. Par. XXVII, 19-27; 38-66. Sull'invettiva e l'investitura profetica del pellegrino si veda: E. PASQUINI, *Un ritorno alle origini: il XXVII del Paradiso*, in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Mellì*, a cura di A. FASSÒ, L. FORMISANO, M. MANCINI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, vol. II, pp. 657-670. Cfr. anche G. FRASSO, *Canto XXVII – Invettiva e profezia*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 2, pp. 787-810.

396 L'esclamazione verrà meglio analizzata *infra* § 4.1 (*Pregare per chiedere, pregare per gioire*).

de l'universo; per che mia ebbrezza
intrava per l'udire e per lo viso.
Oh gioia! oh ineffabile allegrezza!
oh vita intègra d'amore e di pace!
oh senza brama sicura ricchezza!
(Par. XXVII, 4-9)

Questa parentesi gloriosa prima del momento solenne che seguirà funge dunque da cerniera liturgica con la sosta teologica dei canti dell'esame. Infatti, oltre alla gioia festante delle schiere beate in onore del trionfo del pellegrino nelle prove sostenute, che si era resa esplicita con l'intonazione delle preghiere, ad accomunare questo *incipit* con gli altri canti del cielo stellato è il riferimento alla Trinità, che trova nel *Gloria* il suo coronamento. I riferimenti diffusi alle tre persone divine avevano infatti iniziato a fare la loro comparsa in concomitanza con lo svolgersi dell'esame sulla fede – la prima tappa, dunque, della sosta “catechistica” del pellegrino. Allusivamente trinitarie sono molte presenze testuali nei canti dell'esame. In quest'ottica può infatti essere letta la danza circolare di san Pietro che si gira «tre fiato intorno di Beatrice»³⁹⁷ all'inizio della professione di fede di Dante. Conclusa la recita del suo personale *Credo*, poi, il pellegrino riferisce che, nuovamente, il santo «tre volte» lo «cinse»³⁹⁸. Interessante è peraltro il fatto che mano a mano che gli apostoli si affiancano per esaminare Dante, la triplice danza intorno a lui si trasformi nel triplice movimento di tre persone, a formare quasi un unico girare indistinto di un unico spirito: «A questa voce l'inflammato giro / si quietò con esso il dolce mischio / che si facea del suon del *trino spiro*»³⁹⁹.

Le stesse preghiere che vengono cantate dalla corte dei beati contengono poi degli espliciti richiami alle tre persone divine. Si tratta, si è visto, principalmente del *Te Deum* e del *Sanctus*, posti rispettivamente nei canti sulla fede e sulla carità⁴⁰⁰. Il primo dei due inni contiene il secondo, e tutta la prima sezione in cui è articolato è di fatto una dossologia trinitaria:

- ¹Te Deum laudamus: te Dominum confitemur.
²Te aeternum Patrem, omnis terra veneratur.
³Tibi omnes angeli, tibi caeli et universae potestates:
⁴tibi cherubim et seraphim incessabili voce proclamant:
⁵*Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.*
⁶*Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae.*
⁷Te gloriosus Apostolorum chorus,
⁸Te prophetarum laudabilis numerus,
⁹Te martyrum candidatus laudat exercitus.

397 Cfr. Par. XXIV, 22, il corsivo è mio.

398 Cfr. Par. XXIV, 152, il corsivo è mio.

399 Cfr. Par. XXV, 130-132, il corsivo è mio.

400 Cfr. Par. XXIV, 113; XXVI, 69.

¹⁰Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia,

¹¹Patrem immensae maiestatis;

¹²venerandum tuum verum et unicum filium;

¹³Sanctum quoque Paraclitum Spiritum⁴⁰¹.

Inoltre, come glossa Enrico Mestica⁴⁰², la stessa triplice ripetizione della parola «santo», nella preghiera che seguirà il terzo esame, è volta a lodare Dio nel suo essere trino. A queste ricorrenze si aggiunge poi il *Credo* dantesco, dalla cui analisi pare evidente come l'oggetto verso cui Dante professa la propria fede sia Dio nella compresenza delle tre nature di Padre, Figlio e Spirito Santo. Così, infatti, il pellegrino dichiara la sua personale fiducia nel mistero trinitario, affiancando al riferimento esplicito alle «tre persone» (v. 139) divine parole allitteranti in cui il numero risuona come un'eco:

«e credo in *tre* persone *etterne*, e queste
credo una essenza sì una e sì *trina*,
che soffera congiunto 'sono' ed 'este'.

De la profonda condizion divina
ch'io tocco mo, la mente mi sigilla
più volte l'evangelica *dottrina*».

(*Par.* XXIV, 139-144)⁴⁰³

Questa insistenza trinitaria, alle soglie dell'ascesa di Dante all'Empireo, dove effettivamente potrà godere della visione di Dio e dello svelamento del mistero della Trinità, finora solamente alluso e lodato dalle anime beate, è un pregustamento del momento culmine del viaggio:

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvemi *tre giri*
di *tre colori* e d'una contenenza;
e l'un da l'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l *terzo* pareva foco
che quinci e quindi igualmente si spiri.

(*Par.* XXXIII, 115-120)⁴⁰⁴

I «tre giri» (v. 116) sono la rappresentazione sensibile del mistero trinitario offerta al pellegrino; la danza circolare dei tre apostoli a formare un «trino spiro»⁴⁰⁵ ne è

401 Cfr. *Te Deum*, vv. 1-13. Per il testo (e le melodie) dell'inno cfr. *Liber usualis Missae et Officii*, Parisiis-Tornaci-Romae, Typis societatis S. Joannis evang., Desclée et soc., S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis typographi, 1924, pp. 1607-1613. Il corsivo è mio.

402 Cfr. ENRICO MESTICA, DDP, *ad loc.*

403 Il corsivo è mio.

404 Il corsivo è mio.

405 Cfr. *Par.* XXV, 132.

un'anticipazione. Non mancano nei canti dell'esame – al di là dei *loci* precisi dedicati al movimento rotatorio di Pietro, Giacomo e Giovanni – riferimenti a immagini che richiamano la circolarità e la sua perfezione: «E come *cerchi* in tempra d'*oriuoli* / si giran sì [...]»⁴⁰⁶; «“Assai bene è trascorsa / d'esta *moneta* già la lega e il peso; / ma dimmi se tu l'hai ne la tua borsa”. // Ond'io: “Sì, ho, sì lucida e sì *tonda*, / che nel suo conio nulla mi s'inforsa”»⁴⁰⁷. Si può dunque leggere l'intero episodio dell'esame, coronato dal *Gloria* finale, come una pausa ricca di riprese che preparano e convergono nell'ultima esperienza sensibile ed extrasensibile del pellegrino, connotata anch'essa da un'immagine di perfezione circolare:

Quella *circulazion* che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,
dentro da sé, del suo colore stesso,
mi pareva pinta de la nostra effige:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.
(*Par.* XXXIII, 127-132)⁴⁰⁸

Il canto trinitario, d'altra parte, è una cifra caratteristica delle *visiones* dell'aldilà predantesche: qualora infatti gli autori di tali testi non si riferiscano genericamente al canto o alla lode, è tra le preghiere più udite dalle anime in viaggio in Paradiso. Esso si riscontra in due differenti versioni: alle volte si citano, una per una, le tre persone divine, o si allude a loro implicitamente, sottolineando che a esse viene dedicata una invocazione; più spesso viene intonato un testo liturgico prettamente trinitario, come il *Gloria* o il *Sanctus*⁴⁰⁹. Lo stesso sistema pare adottare effettivamente Dante: se infatti il poeta ha scelto di inserire nella sua opera citazioni puntuali ai testi di queste preghiere, non mancano, nella terza cantica, riferimenti a canti trinitari più generici⁴¹⁰. Un insistito accumulo di presenze trinitarie si

406 Cfr. *Par.* XXIV, 13-14, i corsivi sono miei.

407 Cfr. *Par.* XXIV, 83-87, i corsivi sono miei.

408 Il corsivo è mio.

409 Per riferimenti puntuali ai passi presi in esame cfr. *supra* capitolo 1 (*Il Paradiso nelle visioni dell'aldilà predantesche: canti, preghiere, gesti*). Meno frequente è la presenza del *Te Deum*, che comunque non manca tra le preghiere inserite nelle visioni dell'aldilà.

410 Al di là delle presenze liturgiche legate alla Trinità, vi sono, nel Paradiso, anche numerosi riferimenti a essa. Cfr. *Par.* X, 1-3: «Guardando nel suo Figlio con l'Amore / che l'uno e l'altro eternalmente spira, / lo primo e ineffabile Valore...»; XIII, 52-60: «Ciò che non more e ciò che può morire / non è se non splendor di quella idea / che partorisce, amando il nostro Sire; // ché quella viva luce che sì mea / dal suo lucente, che non si disuna / da lui né da l'amor ch'a lor s'intrea, // per sua bontate il suo raggiare aduna, / quasi specchiato, in nove sussitenze, / eternalmente rimanendosi una»; XIII, 79-81: «Però se 'l caldo amor la chiara vista / de la prima virtù dispone e segna, / tutta la perfezion quivi s'acquista»; XXIX, 22-24: «Forma e materia, congiunte e purette, / uscìo ad esser che non avia fallo, / come arco tricordo tre saette»; XXXI, 13-15: «Le facce tutte avean di fiamma viva / e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco, / che nulla neve a quel termine arriva»; XXXI, 28-29: «Oh trina luce ch' n' unica stella / scintillando a lor vista, sì li appaga!». Una lettura in chiave trinitaria delle danze del cielo del Sole si trova in N. CATELLI, *Coreografie paradisiache*, cit.

riscontra nei canti del cielo del Sole, che molti elementi hanno in comune con quelli del cielo stellato. Per due volte Dante ricorda di aver udito lodi alla Trinità:

Lì si cantò non Bacco, non Peana,
ma tre persone in divina natura,
e in una persona essa e l'umana.
(*Par.* XIII, 25-27)

Quell'uno e due e tre che sempre vive
e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno
non circunscritto, e tutto circunscribe,
tre volte era cantato da ciascuno
di quelli spirti con tal melodia,
ch'ad ogni merto saria giusto muno.
(*Par.* XIV, 28-33)

A voler cercare delle somiglianze tra i due cieli in cui il pellegrino ode intonare dalle schiere celesti questo tipo di inni, si può riscontrare come entrambe le sfere del Sole e delle Stelle Fisse siano luoghi di passaggio per Dante e Beatrice in viaggio: la prima segna la definitiva separazione dai cieli terreni (Luna, Mercurio, Venere), la seconda l'abbandono dei pianeti e l'ingresso nei due cieli superiori (Stellato e Primo Mobile). La solennità degli episodi che segnano il superamento di questi luoghi liminari è dunque una solennità che va ricercata non solo negli incontri che il pellegrino compie in queste nuove realtà (gli spirti sapienti, con Tommaso e Bonaventura che riferiscono le agiografie di Francesco e Domenico; le schiere dei beati in trionfo con Cristo e Maria, e i tre apostoli dell'esame) ma anche nella liturgia, che si fa fitta di richiami al più alto mistero che Dante possa aspirare a comprendere: la Trinità. I canti trinitari sono peraltro accompagnati, in entrambe queste zone del Paradiso, dalle danze circolari cui si è accennato per i canti dell'esame e che richiamano i «tre giri»⁴¹¹ della visione finale, in cui il pellegrino vedrà rivelarsi ai suoi occhi Dio nelle sue tre persone. I sapienti compiono un movimento rotatorio intorno a Dante e Beatrice e, allo stesso modo dei tre apostoli, formano tre corone di spirti, immerse in un'unica, ma al contempo triplice, danza:

E sì come al salir di prima sera
comincian per lo ciel nove parvenze,
sì che la vista pare e non par vera,
parvemi li novelle sussistenze
cominciare a vedere, e fare un giro
di fuor da l'altre due circonferenze.
(*Par.* XIV, 70-75)⁴¹²

411 Cfr. *Par.* XXXIII, 116.

412 Altri riferimenti alle danze in circolo in questi canti si trovano in *Par.* X, 64-66; 76-81; 92-145-146; XI, 13-15; XII, 3-6; XIII, 1-24; 28-29; XIV, 19-24. Per una lettura sul significato dei movimenti rotatori nel cielo

Infine, ad accomunare i due episodi della terza cantica, la presenza, sempre liturgica, di un'invocazione di Dante personaggio a Dio⁴¹³. Questo tipo di invocazioni del pellegrino non è molto frequente nel Paradiso – sono tre in tutto – e il fatto che siano inserite proprio in questi momenti accresce la loro solennità.

L'ultima preghiera trinitaria udita nel terzo regno prima di quelle dei canti dell'esame è invece pronunciata da un'anima cui viene riservato nella cantica un ruolo fondamentale: Cacciaguida. Non si tratta, come per gli altri casi, di un momento di passaggio in senso stretto, ma l'incontro con il proprio antenato è tuttavia fondamentale per la storia di Dante personaggio, nonché per la costruzione della sua identità profetica. Poco dopo aver riconosciuto nel pellegrino un proprio discendente, lo spirito così si rivolge a Dio, ringraziandolo della grazia del viaggio conferitagli:

la prima cosa che per me s'intese,
«Benedetto sia tu», fu, «trino e uno,
che nel mio seme se' tanto cortese!».
(*Par.* XV, 47-48)

Anche in questa occasione, come avverrà per i canti trinitari del cielo delle Stelle Fisse, la lode a Dio nella sua unità triforme è strettamente legata alla vicenda personale di Dante, unico mortale che di quel mistero potrà gustare la rivelazione al culmine del proprio *iter* in Paradiso.

3.3.3 Preghiera ed esilio nella *Commedia*

«Il salmo 113 assume la funzione di modello analogico privilegiato secondo il quale l'intero poema dantesco è costruito. [...] L'esodo del popolo ebraico dall'Egitto è il *pattern* profondissimo che regola la composizione della *Commedia*»⁴¹⁴. Così Michelangelo Picone commentava la prima occorrenza di un canto liturgico nel poema⁴¹⁵: l'*In exitu Israël de Aegypto* intonato dalle anime che l'angelo nocchiero accompagna sulla spiaggia dell'Antipurgatorio:

del Sole cfr. N. CATELLI, *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti* (*Par. X-XIV*), cit. Cfr. *infra* capitolo 5 (*Actio liturgica*).

413 Cfr. *Par.* X, 55-60, XXIV, 49-62. Sulla valenza di queste preghiere del pellegrino con riferimento alle presenze trinitarie nei canti che le contengono cfr. rimando interno.

414 Cfr. M. PICONE, *Canto II*, in *Lectura Dantis Turicensis – Purgatorio*, cit., pp. 29-41, a p. 34.

415 Il «Vexilla Regis» di *Inf.* XXXIV, 1 è principalmente una rilettura parodistica della figura di Lucifero; cfr. E. ARDISSINO, *I canti liturgici del Purgatorio dantesco*, cit., alle pp. 41-43; G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 159-173. Su questa preghiera si vedano anche C.S. SINGLETON, «*In exitu Israel de Aegypto*», in ID., *La poesia della Divina Commedia*, cit., pp. 495-520; F. ZANINI, *Liturgia ed espiazione nel Purgatorio*, cit., a p. 48.

'In exitu Israël de Aegypto'
cantavan tutti insieme ad una voce
con quanto di quel salmo è poscia scripto.
(*Purg.* II, 46-48)

La presenza del salmo dell'Esodo – definito «*signum victoriae*» da Ugo di San Caro⁴¹⁶ – nel “prologo” della seconda cantica conferma l'importanza del tema dell'esilio nell'interpretazione del viaggio dantesco. La spiaggia dell'Antipurgatorio costituisce una «soglia» tra il regno dei dannati e il monte dell'espiazione. Una soglia era anche la «selva oscura» del canto proemiale del poema e, come ha fatto notare C.S. Singleton⁴¹⁷, in entrambe queste situazioni scorre come sottotesto allegorico il tema biblico dell'Esodo, che assurge a paradigma del viaggio dantesco. Il primo tentativo di Esodo da parte di Dante era tuttavia fallito: le tre fiere, trasposizione allegorica delle tentazioni subite dal popolo di Israele nel deserto, avevano spinto il pellegrino «in basso loco»⁴¹⁸, ed era dunque stato necessario «tenere altro viaggio»⁴¹⁹: non salire direttamente il monte illuminato della Grazia divina, ma scendere, prima, fino al centro della Terra, attraverso l'Inferno.

Sulla soglia del secondo regno, conclusa ormai la discesa, il tema dell'Esodo, insieme a quello “complementare” del pellegrinaggio, ritorna. Due indizi sono la presenza del mare e della spiaggia⁴²⁰, chiara allusione agli elementi del paesaggio biblico nell'episodio dell'Esodo: il Mar Rosso, il suo attraversamento, l'arrivo sulla spiaggia deserta. Dante e Virgilio si trovano in un ambiente simile come due pellegrini all'inizio del loro viaggio:

Noi eravam lunghezzo mare ancora,
come gente che pensa a suo cammino,
che va col cuore e col corpo dimora.
(*Purg.* II, 10-12).

In questo contesto di indugio narrativo l'arrivo dell'angelo nocchiero completa il quadro del riferimento all'Esodo biblico: attraverso una *climax* visiva esso appare gradualmente da lontano, fino a quando non viene riconosciuto da Virgilio come «l'angel di

416 UGO DI SAN CARO, *Adnotationes super universam Bibliam*, Lovanio 1627, cit. in G.R. SAROLLI, s.v. *In exitu Israel de Aegypto*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. III, pp. 429-430.

417 Cfr. C.S. SINGLETON, *In exitu Israel de Aegypto*, in ID., *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 495-520. Un'analisi del prologo come tentativo fallito di conversione (con riferimento alle *Confessioni* di Agostino) anche in J. FRECCERO, *La scena del prologo*, in ID., *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 21-52.

418 Cfr. *Inf.* I, 61.

419 Cfr. *Inf.* I, 91.

420 Il «solingo piano» di *Purg.* I, 118 e il «lito deserto» di *Purg.* I, 130 richiamano da vicino la «piaggia deserta» di *Inf.* I, 29. Per un'analisi del paesaggio nel *Purgatorio* cfr. A. PEGORETTI, *Dal «lito deserto» al giardino: la costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bologna, BUP, 2007, in particolare alle pp. 52-54.

Dio» (v. 29) che trasporta su un «vasello snelto e leggero» (v. 41) le anime destinate al secondo regno. Esse sono di fatto in fuga dalla condizione di peccatori e questa fuga avviene attraverso il mare: come il popolo di Israele passò il Mar Rosso sull'asciutto grazie all'intervento di Dio⁴²¹, così l'imbarcazione dell'angelo scorre sulla superficie dell'acqua senza lambirla. Questo particolare concorre a garantire che il viaggio è stato compiuto per volontà divina e che le anime in avvicinamento sono già destinate alla salvezza⁴²².

Tutti i commentatori, antichi e moderni, fanno notare che la presenza del salmo 113 è peraltro tanto più appropriata perché questo era interpretato, in senso «morale», come figura della liberazione delle anime dalla schiavitù del peccato⁴²³. In fondo è Dante stesso che lo conferma: nell'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala, infatti, utilizza proprio questo salmo per esemplificare la dottrina dei quattro sensi della Scrittura:

Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: «In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius». Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si *ad moralem sensum*, significatur nobis *conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie*; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem⁴²⁴.

L'analogia si può sciogliere così: come il popolo d'Israele fu liberato, grazie all'intervento divino, dalla schiavitù subita in Egitto, e fu condotto attraverso il deserto alla Terra promessa, così le anime sono state liberate dalla schiavitù del peccato e saranno condotte, attraverso il Purgatorio, alla Gerusalemme celeste. Ma la pertinenza non finisce qui: alle tentazioni subite dal popolo nel deserto corrispondono le "tentazioni" che costellano il cammino purgatoriale, in particolare durante il soggiorno nell'Antipurgatorio. Se ne avrà un esempio alla fine dello stesso canto II: le anime sono attratte dalla dolcezza del canto (profano) di Casella, e perdono

421 Cfr. Ex 14, 13-31: «[...] Et ingressi sunt filii Israël per medium sicci maris; erat enim aqua quasi murus a dextra eorum et laeva. [...]».

422 Questo secondo tentativo di esodo, in realtà presenta Dante come osservatore e non come protagonista: sarà Virgilio, pochi versi più tardi a sottolineare l'assimilazione del pellegrino allo stato delle anime del secondo regno: «voi credete / forse che siamo esperti d'esto loco; / ma noi siam peregrin come voi siete» (*Purg.* II, 61-63). Cfr. C. DELCORNO, «*Ma noi siam peregrin come voi siete*», cit.

423 Cfr., per esempio, JACOPO DELLA LANA, L'OTTIMO, DDP, *ad loc.*

424 Cfr. *Epistulae*, XIII, 21, il corsivo è mio. La paternità dantesca di questa epistola è oggetto di discussione. Revisione bibliografica e valutazioni sulla questione erano state già raccolte in R. HOLLANDER, *Dante's Epistle to Cangrande*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993. Tra gli interventi più recenti si vedano invece S. BELLOMO, *L'Epistola a Cangrande, dantesca per intero: «a rischio di procurarci un dispiacere»*, in «L'Alighieri», 45 (2015), pp. 5-19; nonché l'introduzione e il commento all'edizione curata da L. AZZETTA, in DANTE ALIGHIERI, *Le Opere. Volume V. Epistole. Egloge. Questio de Aqua et Terra*, a cura di M. BAGLIO, L. AZZETTA, M. PETOLETTI, M. RINALDI, introd. di A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2016, pp. 271-487. Si è espresso invece contrariamente all'autenticità A. CASADEI, *Il titolo della Commedia e l'Epistola a Cangrande*, in ID., *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013.

di vista la loro meta⁴²⁵. La serie delle tentazioni, perlopiù in forma d'indugio, pare chiudersi poco prima dell'entrata nel Purgatorio propriamente detto, con la tentazione «drammatizzata» nella valletta dei principi e il tentativo del serpente del Genesi di entrare nel monte⁴²⁶. Osserva Singleton: «le inclinazioni peccaminose, gli *obnoxia vitia* che il *conversus* credeva di essersi lasciato *post terga*, gli tornano improvvisamente davanti, impedendogli di procedere, proprio come le tentazioni che assalirono gli Ebrei sulla via del deserto»⁴²⁷.

L'inserimento di un testo all'interno di un altro, tuttavia, dà vita ad un'estesa rete di richiami e allusioni intertestuali, anche perché il testo dantesco dice chiaramente che le anime cantano il salmo nella sua interezza, «con quanto di quel salmo è poscia scripto» (v. 48). Occorre dunque superare l'immediato riferimento all'episodio dell'Esodo ed estendere l'analisi a tutto il testo della preghiera per evidenziare altre connessioni con il poema dantesco. Il salmista loda la misericordia del Signore: proprio la misericordia divina ha condotto le anime al pentimento e dunque alla Salvezza:

Non nobis, Domine, non nobis; sed nomini tuo da gloriam
super misericordia tua et veritate tua. [...]⁴²⁸

Viene biasimata, invece, la stoltezza dei pagani e dei peccatori: come stolti sono coloro che, avendo perseverato nel peccato, non potranno accedere alla beatitudine eterna:

Simulacra gentium argentum et aurum, opera manum hominum.
Os habent et non loquentur, oculos habent et non videbunt,
aures habent et non audient, nares habent et non odorabunt,
manus habent et non palpabunt, pedes habent et non ambulabunt, non clamabunt in
gutturibus suis.
Similes illis fiant qui faciunt ea, et omnes qui confidunt in eis⁴²⁹.

Infine, il salmo conclude con una nuova contrapposizione morti-viventi: questi benedicono il Signore in eterno, quelli non possono farlo, esattamente come nell'aldilà dantesco:

Non mortui laudabunt te, Domine, neque omnes qui descendunt in infernum;

425 Cfr. *Purg.* II, 115-117: «Lo mio maestro e io e quella gente / ch'eran con lui parevan sì contenti, / come a nessun toccasse altro la mente».

426 Cfr. *Purg.* VIII, 97-111.

427 Cfr. C.S. SINGLETON, *In exitu Israel de Aegypto*, in *La poesia*, cit., p. 500. Interessante è anche il passo di Gregorio Magno, citato dallo stesso Singleton (*ibidem*), che dimostra quanto questa lettura «morale» dell'Esodo fosse radicata anche nella tradizione patristica: «At ne conversus quisque jam sanctum se esse credat, [...] permittitur ut post conversionem suam tentationum stimulis fatigetur» (GREGORIO MAGNO, *Moralia in Iob*, XXIV, 27).

428 Cfr. Ps 113, 9-10.

429 Ivi, 12-16.

sed nos, qui vivimus, benedicimus Domino ex hoc nunc et usque in saeculum⁴³⁰.

Gli elementi testuali concordano quindi nel sottolineare la pertinenza di tale preghiera al contesto in cui Dante la colloca⁴³¹; il salmo 113 dà cioè la chiave di lettura di tutto il secondo regno, e dei significati allegorici e teologici che Dante vi conferisce: il Purgatorio è una riproduzione «post mortem» della *Ecclesia militans*, ancora pellegrina verso la sua vera patria, la Gerusalemme del cielo.

La costellazione tematica dell'esilio torna poi, con la stessa valenza, in altri luoghi della *Commedia*, e coinvolge ancora la liturgia. È sempre in Antipurgatorio, infatti, che Dante sente intonare un'altra preghiera, l'antifona *Salve Regina* udita nella valletta dei principi negligenti:

'*Salve Regina*' in sul verde e 'n su' fiori
quindi seder cantando anime vidi,
che per la valle non parean di fuori.
(*Purg.* VII, 82-84)

In effetti i principi della valletta sembrano essere coerentemente rappresentati dalla antifona che stanno cantando. Un'attenta lettura del testo⁴³² mostra come la tematica principale sia quella dell'esilio: la *Salve Regina*, infatti, è la preghiera dei mortali che sono *in via* nel loro pellegrinaggio terreno («exsules filii Hevae», v. 3) e che anelano alla vera patria, la Gerusalemme celeste. Questa è esattamente la condizione, anche, degli spiriti purganti: anch'essi vivono un esilio, benché sicuri di raggiungere un giorno la beatitudine del Paradiso. La meta dell'esule è vedere Gesù; la preghiera chiede l'intercessione di Maria proprio per questo scopo: «Et Iesum / [...] nobis post hoc exilium ostende» (v. 6)⁴³³. La valle, che pareva

430 Ivi, 25-26.

431 La tematica dell'Esodo era (ed è tuttora) di grande importanza nella liturgia pasquale, in quella chiave di lettura che scorgeva nell'episodio veterotestamentario la «figura» della liberazione operata da Cristo. Durante la veglia pasquale, in particolare, compariva diverse volte, la prima delle quali nel Preconio o *Exultet*, intonato dal diacono durante la benedizione del cero. L'*Exultet* ripercorre le tappe della storia della salvezza, e si sofferma anche sull'episodio dell'Esodo: «Haec nox est in qua primum patres nostros, filios Israel, educens de Aegypto, Rubrum mare sicco vestigio transire fecisti. Haec igitur nox est quae peccatorum tenebras columnae inluminacione purgavit. [...] O vere beata nox, quae expoliavit Aegypto, ditavit Hebraeos; nox in qua terrenis caelestia iunguntur» (si cita il testo da E. ARDISSINO, *I canti liturgici*, cit., p. 45). Sulla cronologia del viaggio, e, in particolare, sulla sua collocazione nel periodo pasquale cfr. E. MOORE, *Gli accenni al tempo nella Divina Commedia e la loro relazione con la presunta data e durata della visione*, cit.

432 Per la scansione del testo e informazioni sulla preghiera cfr. I CECCHETTI, s.v. *Salve Regina*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit. Per il ruolo della preghiera nell'opera di Dante si veda invece: D. BALBONI, s.v. *Salve Regina*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit. Sul rapporto dell'antifona con le altre preghiere a Maria presenti nel poema si vedano *supra* i §§ 3.2.1 (Ave Maria) e 3.2.3 («*Vergine Madre*»).

433 Il tema dell'esilio percorre tutto l'episodio della valletta, anche e soprattutto nel canto VIII. Mentre l'esilio degli spiriti purganti è temporaneo, quello di Virgilio, relegato nel Limbo, è eterno («che me rilega ne l'eterno essilio», *Purg.* XXI, 18); lo stesso poeta sembra rammaricarsene proprio all'inizio del canto: «Non

così piacevole nella descrizione a inizio canto⁴³⁴, è mostrata dalla preghiera per quella che è: una «lacrimarum valle» (v. 4), dove le anime sono non solo esuli ma anche afflitte («gementes et flentes», v. 4). Lo dimostra la rassegna dei principi della valletta che, accompagnata dal canto della *Salve Regina*, presenta quelle anime pervase da profonda mestizia⁴³⁵ proprio perché esuli, lontane dalla patria celeste. Se si considera poi quanto riportato nel commento di Giovanni Bertoldi da Serravalle, cioè che la *Salve Regina* era solita essere cantata dai «navigantes», «post occasum solis»⁴³⁶, la scelta di collocare l'inno in questo contesto diventa ancora più perspicua. Che la *Salve Regina* venga cantata, nel testo dantesco, «post occasum solis» è confermato dall'avvertimento di Sordello: «Ma vedi già come dichina il giorno». (v. 43). Il tema dell'esilio (e del pellegrinaggio) in questi canti diventa sempre più pregnante; non pare un caso allora che il canto VIII si apra con una perifrasi cronologica che fa riferimento proprio ai «navicanti» (v. 2) e al «novo peregrin» (v. 4):

Era già l'ora che volge il disio
 ai navicanti e 'ntenerisce il core
 lo di c'han detto ai dolci amici addio;
 e che lo novo peregrin d'amore
 punge, se ode squilla di lontano
 che paia il giorno pianger che si more.
 (*Purg.* VIII, 1-6)

Considerando che gli spiriti purganti, come Dante, possono legittimamente essere definiti «pellegrini», e che la metafora dei «naviganti» ben si adatta alle anime in via, si può concludere che il commento di Giovanni da Serravalle è qui assolutamente appropriato. La *Salve Regina* era preghiera serale, cara soprattutto a coloro che sono lontani dalla patria: e ciò ricorda ancora una volta che la stasi dei principi nella valletta è solo temporanea, e che il loro cammino dovrà riprendere, presto o tardi, in direzione della patria celeste.

per far, ma per non fare ho perduto / a veder l'alto Sol che tu disiri, / e che fu tardi per me conosciuto» (*Purg.* VII, 28-30). Per il tema dell'esilio cfr. A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Il tema biblico dell'esilio nella Divina Commedia*, cit.; G. LEDDA, *Immagini di pellegrinaggio e di esilio nella Commedia di Dante*, in «Annali online dell'Università degli studi di Ferrara – sezione di Lettere», VII (2012), 1, pp. 295-308.

434 Cfr. *Purg.* VII, 73-78: «Oro e argento fine, cocco e biacca, / indaco, legno lucido e sereno, / fresco smeraldo in l'ora che si fiacca, // da l'erba e da li fior, dentr'a quel seno / posti, ciascun saria di color vinto, / come dal suo maggiore è vinto il meno». Michelangelo Picone nota che in questo luogo Dante fa riferimento alla tradizione del *plazer* occitanico: cfr. M. PICONE, *Canto VII*, in *Lectura Dantis Turicensis – Purgatorio*, cit., a p. 101.

435 Si pensi a Rodolfo, pieno di rammarico per le proprie colpe, che «fa sembianti / d'aver negletto ciò che far dovea» (vv. 91-92). Altri sono rattristati invece a causa delle colpe dei loro successori, come Filippo l'Ardito che «si batte il petto» (v. 106) e insieme a Enrico di Navarra subisce un «duol che si li lancia» (v. 111).

436 Cfr. GIOVANNI DA SERRAVALLE, DDP, *ad loc.*: «Salve Regina est unus pulcherrimus ymnpus, factus ad salutandum Virginem Mariam, Matrem Iesu Christi: qui ymnpus cantatur communiter de sero post Completorium, et navigantes, post occasum solis, cantant omni sero, maxime quando navis currit cum vento flante secundo».

L'analogia tra il viaggio dantesco e l'Esodo biblico è peraltro ribadita in due luoghi del *Paradiso*: «tu m'hai di servo tratto a libertate»⁴³⁷, asserisce infatti il pellegrino, nella preghiera che rivolge a Beatrice sul finire del poema, riassumendo in un unico verso il proprio cammino di purificazione. Nel canto XXV invece l'esilio del popolo di Israele è posto in stretta connessione con il doppio esilio di Dante: terreno e politico, in quanto allontanato da Firenze⁴³⁸; spirituale e teologico, in quanto uomo mortale ancora *in via* verso la beatitudine eterna della Gerusalemme dei cieli. Si potrebbe persino ipotizzare che questo intreccio tra il tema della speranza e la metafora dell'esilio/pellegrinaggio non sia casuale in presenza del personaggio di san Giacomo, emblema, con il suo santuario galiziano (ricordato al verso 18), del viaggio spirituale di tanti pellegrini medioevali. Nell'ultima cantica la cornice viatoria si appresta a raggiungere la propria meta, indicando così a tutti coloro che sono pellegrini in terra l'approdo della Gerusalemme celeste, di cui i santuari terreni sono soltanto figura.

Tutto il canto, si è visto⁴³⁹, è costellato di riferimenti a questo doppio bando da cui il poeta si sente oppresso. Tuttavia, l'esame sulla speranza rende chiaro al pellegrino come il desiderio legato al ritorno in patria e all'incoronazione poetica rimanga caratterizzato dall'incertezza. Soltanto l'esilio teologico, dunque, può essere superato, come avevano prefigurato i canti uditi in Purgatorio, l'*In exitu Israel de Aegypto* e la *Salve Regina*⁴⁴⁰: la speranza è valida solo se, libera dalle preoccupazioni mortali, si orienta alla vera salvezza. Il salmo 9, ricordato prima dal pellegrino e poi intonato in coro dalle anime beate⁴⁴¹, inserito in un canto come questo in cui il motivo conduttore risulta essere proprio l'esilio⁴⁴², può considerarsi l'ultima delle preghiere legate a questa tematica fondamentale nella *Commedia*. Essa è collocata nel canto perché è di fatto un inno di speranza, e dunque assolutamente pertinente al momento in cui Dante viene esaminato da san Giacomo sulla virtù teologale. Ma anche la stretta connessione con l'Esodo è evidenziata dal poeta per mezzo dell'esplicito riferimento a esso. «Sperent in te»⁴⁴³ risuona nel salmo per ribadire che è solo la speranza in Dio ad avere come possibile esito la fine dell'esodo dell'uomo sulla Terra e il raggiungimento della vera patria celeste. Infatti per aver riposto il proprio sperare in un giusto fine che a Dante è concesso di salire all'Empireo:

437 Cfr. *Par.* XXXI, 85. Sulla preghiera a Beatrice cfr. *supra* § 2.2 («*Sorrise e riguardommi*»: *pregare Beatrice*).

438 Cfr. *Par.* XXV, 1-12.

439 Cfr. *supra* § 3.3.1 (*Una liturgia "personale"*).

440 Cfr. rispettivamente *Purg.* II, 46; VII, 82.

441 Cfr. *Par.* XXV, 73-75; 97-99.

442 Il motivo del pellegrinaggio, complementare a quello dell'esilio, è inoltre alluso nel canto tramite il riferimento a Santiago di Compostela, ricordato in una perifrasi inserita per indicare l'apostolo: «“ecco il barone / per cui là giù si vicita Galizia”», cfr. *Par.* XXV, 17-18.

443 Ps 9^A, 11.

«La Chiesa militante alcun figliuolo
non ha con più speranza, com'è scritto
nel sol che raggia tutto nostro stuolo:
*però li è conceduto che d'Egitto
vegna in Ierusalemme* per vedere,
anzi che 'l militar li sia prescritto».
(*Par. XXV, 52-57*)⁴⁴⁴

La metafora che accosta il viaggio oltremondano di Dante al pellegrinaggio del popolo di Israele permette di effettuare un accostamento testuale tra il salmo 9, citato due volte durante l'esame, e il salmo 113, udito dal pellegrino sulla spiaggia del Purgatorio. Il salmo 113 era stato intonato dalle anime purganti nella sua interezza («con quanto di quel salmo è poscia scripto»⁴⁴⁵); per tale ragione possono essere presi in considerazione anche altri versi che lo compongono, che insistono proprio sulla speranza che è necessario riporre in Dio:

*Domus Israël speravit in Domino; adiutor eorum et protector eorum est.
Domus Aaron speravit in Domino; adiutor eorum et protector eorum est.
Qui timent Dominum speraverunt in Domino; adiutor eorum et protector eorum est*⁴⁴⁶.

Essenziale per la gloria futura e la beatitudine eterna è orientare giustamente il proprio afflato di speranza: solo Dio, aiuto e protettore del popolo di Israele, ha infatti garantito una dimora agli esuli. L'insistenza sul verbo «sperare» unisce dunque questi due passi scritturali posti in luoghi strategici delle due cantiche⁴⁴⁷. Nel cielo delle stelle fisse il ricordo dell'Esodo non è però più connotato da nostalgia, ma concorre a sottolineare la gioia per la meta ormai raggiunta. Giunto ormai alla fine del suo *iter* nell'aldilà, il popolo di Israele non è più il termine di paragone di Dante per la condizione sospesa dell'uomo *in via* verso la salvezza, ma è la prova tangibile, nella storia della cristianità, del fatto che nessuna speranza è vana se ha come tramite e interlocutore Dio.

A ribadire infine la pregnanza nel poema del tema del viaggio, o meglio, del pellegrinaggio o dell'*iter in Deum*, il fatto che se l'*In exitu di Purgatorio II* è il primo salmo cantato dalle anime nell'aldilà dantesco, il salmo 9 è l'ultimo di tutta la *Commedia*: la liturgia dell'esilio trova, come è logico che sia, il suo compimento in Paradiso.

444 Il corsivo è mio.

445 Cfr. *Purg. II, 48*.

446 Ps 113, 17-19, i corsivi sono miei.

447 Il salmo 113 apre a Dante il cammino purgatoriale, il salmo 9, inserito al centro dei canti dell'esame, canta la speranza nel ritorno alla patria celeste, speranza che il pellegrino vedrà esaudita poco dopo nella visione mistica di Dio nell'Empireo. I canti del cielo delle Stelle Fisse sono infatti una tappa fondamentale del viaggio dantesco, gradino teologico necessario a separare i cieli mortali e le realtà puramente spirituali dei cieli successivi.

ELEMENTI LITURGICI E SACRI NELLE INVOCAZIONI DI DANTE POETA

4.1 Pregare per chiedere, pregare per gioire

Tra le preghiere che compongono la struttura liturgica della terza cantica vanno annoverati, sebbene rivestano un ruolo particolare di cui si tenterà di dare ragione, gli interventi e le invocazioni del poeta. Non si tratta di luoghi liturgici *tout court*, tuttavia la voce poetante inserisce nel testo se stessa, attraverso modalità che molto hanno in comune con la retorica eucologica e la forma orazionale. L'irruzione dell'autore nella propria opera serve spesso per giustificare la stessa o chiarire momenti particolarmente significativi, di cui chi legge non comprenderebbe l'importanza, se non direttamente stimolato a farlo. Due sono le modalità privilegiate da Dante nella *Commedia* per inserire la sua voce: le invocazioni per la poesia e gli appelli al lettore¹. Accanto a questi, tuttavia, vanno ricordate molte altre occasioni in cui la voce poetante prende momentaneamente il sopravvento sulla narrazione e sulle vicende del pellegrino, tutte accomunate dal tentativo di spiegare la difficoltà o l'unicità della materia trattata.

Le invocazioni per la poesia sono delle vere e proprie preghiere se si guarda alla loro

1 Sugli appelli al lettore cfr. E. AUERBACH, *Gli appelli di Dante al lettore*, in ID., *Studi su Dante*, cit., pp. 309-323; L. SPITZER, *Gli appelli al lettore nella Commedia*, in ID., *Studi italiani*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 213-239; V. RUSSO, s.v. *Appello al lettore*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. I, pp. 324-326; G. LEDDA, *Creare il lettore, creare l'autore: Dante poeta negli appelli al lettore*, in *La guerra della lingua*, cit., pp. 117-158, a cui si rimanda per eventuale bibliografia aggiuntiva. Gli studiosi non sono concordi sul numero esatto degli appelli, né sui criteri classificativi, per quanto le differenze interpretative siano di fatto minime. Per una disamina globale si rimanda a G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 118-126. Erich Auerbach, che ne individua venti, fornisce la seguente definizione: «Ci sono circa venti passi nella *Commedia* in cui Dante interrompe il racconto per rivolgersi al lettore e chiedergli di partecipare alle esperienze e ai sentimenti del poeta, o di rilevare alcune particolarità di contenuto e di stile, o di aguzzare la sua attenzione ai fini della comprensione esatta di un avvenimento, o anche di non proseguire nella lettura qualora non si senta debitamente preparato a farlo. Molti di questi passi hanno un tono altamente drammatico ed esprimono l'intimità fraterna di Dante col suo lettore, ma anche coscienza di superiorità da parte del poeta, non ignaro del carattere profetico del proprio insegnamento» (cfr. E. AUERBACH, *Studi su Dante*, cit., p. 309). Sulla struttura che condividono tutti gli appelli, invece: «la struttura dell'appello dantesco richiama quella dell'apostrofe classica, specie quella della preghiera e dell'invocazione [...]. Gli elementi fondamentali delle due sono un vocativo e un imperativo [...], l'una e l'altra possono essere parafrasate e, talora, sostituite da altre forme» (ivi, p. 313). Giuseppe Ledda, accanto agli appelli in *Du-stil*, comunemente riconosciuti dalla critica, in cui il vocativo è presente nella forma «lettore», individua una serie di appelli in *Er-stil*, otto per l'esattezza, nei quali il vocativo è rivolto a categorie particolari di lettori (cfr. G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 124-126). Nella terza cantica gli appelli si trovano nei seguenti canti: *Par.* II, 1-21; V, 109-114; X, 7-27; XIII, 1-24; XXII, 106-111 (*Du-stil*); *Par.* I, 70-72; X, 43-48; 70-75; XIV, 103-108; 130-139; XXIII, 64-66 (*Er-stil*).

struttura retorica²: sono infatti sempre tripartite in vocativo, dossologia e *supplicatio* finale³, in cui il poeta si appella alla divinità al fine di chiedere aiuto per l'attività di scrittura o di ottenere ispirazione poetica. Dante si rifà, in questo, alla tradizione dell'epica classica che voleva inserita nel proemio di un'opera anche l'invocazione di aiuto alla divinità⁴: questa operazione sottintende un atto di umiltà da parte di chi scrive, che dichiara i propri limiti di fronte alla materia trattata, chiedendo aiuto. Tre delle nove invocazioni della *Commedia* si trovano proprio nel prologo di ciascuna cantica (per l'*Inferno* la preghiera è in realtà inserita nel II canto, considerando il I proemio di tutta l'opera):

*O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate.
(Inf. II, 7-9)⁵*

*Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Calìopè alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.
(Purg. I, 7-12)⁶*

*O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.
Infino a qui l'un giogo del Paranso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.
Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsia traesti*

2 Si seguono qui il ragionamento e le conclusioni di G. LEDDA, *Invocazioni e preghiere per la poesia nel Paradiso*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia*, cit., pp. 125-154. Per le invocazioni nella *Commedia* di Dante si vedano anche: F. FABBRI, *Le invocazioni nella Divina Commedia*, in «Giornale dantesco», XVIII (1910), pp. 186-192; R. HOLLANDER (che propone una rassegna dei passi), *The Invocations of the Commedia*, in ID., *Studies in Dante*, cit., pp. 31-38. Cfr. anche R. D'ALFONSO, *Il dialogo con Dio nella Divina Commedia*, cit., in particolare alle pp. 72-78; G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 30-55 (si veda qui lo studio dei contatti con la struttura della preghiera di R. LIVER, *Die Nachwirkung der antiken Sakralsprache im christlichen Gebet des lateinischen und italienischen Mittelalters*, cit.).

3 Lo stesso si è visto per le preghiere di Dante personaggio ai beati e per la preghiera di san Bernardo alla Vergine. Cfr. *supra* §§ 2.1 (*Struttura liturgica delle preghiere ai beati*) e 3.2.3 («*Vergine Madre*»).

4 Cfr. SERVIO, *In Vergilii Aeneidos*, I, 8. Per la retorica antica cfr. L. CALBOLI MONTEFUSCO, *Exordium Narratio Epilogus. Studi sulla teoria retorica greca e romana delle parti del discorso*, Bologna, CLUEB, 1988; G. POLARA, *Preceettistica retorica e tecnica poetica nei proemi della poesia latina*, in *Retorica e poetica*. Atti del III Convegno italo-tedesco (Bressanone, 1975), Padova, Liviana, 1979, pp. 93-113. Per la cultura medievale, in cui l'uso delle invocazioni è molto più limitato, cfr.: G. STRUNK, *Kunst und Glaube in der lateinischen Heiligenlegende. Zu ihrem Selbstverständnis in den Prologen*, München, Fink, 1970; E.C. LUTZ, *Rhetorica divina. Mittelhochdeutsche Prologgebete und die rhetorische Kultur des Mittelalters*, Berlin-New York, de Gruyter, 1984.

5 I corsivi sono miei.

6 I corsivi sono miei.

de la vagina de le membra sue.
O divina virtù, se mi ti presti
 tanto che l'ombra del beato regno
 segnata nel mio capo io manifesti,
 vedra' mi al piè del tuo diletto legno
 venire, e coronarmi de le foglie
 che la materia e tu mi farai degno.
 Sì rade volte, *padre*, se ne coglie
 per trionfare o cesare o poeta,
 colpa e vergogna de l'umane voglie,
 che parturir letizia in su la lieta
 delfica deità dovria la fronda
 peneia, quando alcun di sé asseta.
 Poca favilla gran fiamma seconda:
 forse di retro a me con miglior voci
si pregherà perché Cirra risponda.
 (*Par. I*, 13-36)⁷

Un'analisi comparativa dei tre proemi mostra in primo luogo che all'innalzamento del contenuto – dalle pene infernali alle realtà celesti – corrisponde una trattazione più distesa: l'invocazione posta all'inizio della prima cantica è infatti oltremodo più sbrigativa di quella che apre il *Paradiso*. In seconda istanza, invece, occorre prestare attenzione ai vocativi impiegati di volta in volta dal poeta per rivolgersi alle divinità. Nell'*Inferno* è doppio: alle «muse» (v. 7), genericamente indicate, viene infatti accostato l'«alto ingegno» (v. 7) del poeta, riportando l'invocazione su un piano ancora umano e terreno⁸. In *Purgatorio* si nota un primo cambiamento rilevante: le divinità pagane sono infatti qualificate come «sante» (v. 8), in un rapporto di figuralità con la divinità cristiana⁹. Questo legame è avvalorato dall'utilizzo, in rima, dei verbi «resurga : surga» (vv. 7 e 9), legati alla poesia e alla stessa musa Calliope, ma che sottendono, nella seconda cantica, il valore cristiano della rinascita dal peccato e dunque

7 I corsivi sono miei.

8 La corretta interpretazione del passo è in realtà controversa. Innanzitutto alcuni tendono a estendere l'invocazione anche alla «mente che scrivesti ciò ch'io vidi» (cfr., tra i commentatori moderni, NATALINO SAPEGNO, DANIELE MATTALIA, GIORGIO PADOAN, FRANCESCO MAZZONI, UMBERTO BOSCO e GIOVANNI REGGIO, ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, in DDP, *ad loc.*). Ma il punto più discusso riguarda proprio l'«alto ingegno»: alcuni accettano l'identificazione tradizionale con l'ingegno del poeta (NATALINO SAPEGNO, DANIELE MATTALIA, GIOVANNI FALLANI, GIORGIO PADOAN, CHARLES S. SINGLETON, UMBERTO BOSCO e GIOVANNI REGGIO, ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, in DDP, *ad loc.*; e si veda anche il recente commento di G. INGLESE, in DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, revisione del testo e commento di G. INGLESE, vol. I: *Inferno*, Roma, Carocci, 2007, p. 52); altri invece intendono l'espressione del v. 7 come un'endiadi, da interpretare 'o alto ingegno delle Muse' (cfr. SIRO A. CHIMENZ, FRANCESCO MAZZONI, GIUSEPPE GIACALONE, in DPP, *ad loc.*; interpreta invece 'ingegno di Dio' ROBERT HOLLANDER, DDP, *ad loc.*).

9 Dante inserisce qui, peraltro, una dichiarazione di dipendenza («Abhängigkeitserklärung»), che assume le forme di una sorta di manifestazione di lealtà («Loyalitätsbekundung»): «poi che vostro sono» (*Purg. I*, 8). Cfr. G. LEDDA, *Invocazioni e preghiere per la poesia*, cit., p. 136; R. LIVER, *Die Nachwirkung der antiken Sakralsprache im christlichen Gebet des lateinischen und italienischen Mittelalters*, cit., pp. 256-257. Un'analogia dichiarazione si trova in *Par. XXII*, 112-114: («o lume pregno / [...] dal quale io riconosco / tutto [...] il mio ingegno»).

il progressivo allontanamento dalle realtà corruttibili¹⁰. Infine, per descrivere la beatitudine del terzo regno Dante necessita di rivolgere la sua richiesta di aiuto non più alle muse, ma direttamente al dio della poesia, Apollo. Questa volta, però, data la difficoltà della materia da trattare, i vocativi sono tre, inseriti in una *climax* «cristianizzante» che trasforma il dio pagano in quello cristiano, prima invocandolo come «divina virtù» (v. 22), poi come «padre». Quando inoltre Dante ipotizza, alla fine del passo, che altri poeti, dopo la sua «poca favilla» (v. 34) potranno con «miglior voci» (v. 35) intraprendere un'analogia impresa, li immagina nell'atto di compiere una vera e propria preghiera («si pregherà» v. 36): l'uso del verbo tecnico dell'orazione connota ancora di più in senso cristiano questa ultima invocazione proemiale.

Ma anche preghiere per la poesia che compaiono all'interno delle cantiche¹¹ mostrano tra loro queste differenze sostanziali. Chiedendo aiuto per rappresentare l'ultimo cerchio dei traditori della cavità infernale, infatti, Dante invocherà le muse, negando loro qualsiasi traccia di sacralità: esse non sono nemmeno citate esplicitamente, ma solamente alluse mediante una perifrasi che le individua prima di tutto come «donne»:

Ma *quelle donne* aiutino il mio verso
 ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
 sì che dal fatto il dir non sia diverso.
 (*Inf.* XXXII, 10-12)¹²

Nel *Purgatorio*, al contrario, e in particolare a introduzione della sacra rappresentazione del Paradiso Terrestre, le divinità pagane sono nuovamente ritenute degne dal poeta di un attributo sacro: il binomio vocativo «sacrosante Vergini»¹³ le pone infatti su un piano più connotato in senso cristiano. In *Paradiso*, naturalmente, questa tendenza «sacralizzante» trova il suo punto più alto: dopo l'invocazione iniziale al «buono Appollo»¹⁴, infatti, si riscontrano

10 Cfr. E. RAIMONDI, *Rito e storia nel I canto del Purgatorio*, in ID., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, cit., in particolare alle pp. 68-69; G. MAZZOTTA, *Dante, Poet of the Desert. History and Allegory in the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 41-46.

11 Quintiliano, nella sua *Institutio oratoria*, ammette la possibilità di utilizzare invocazioni anche al di fuori degli esordi di un'opera, in corrispondenza di passi particolarmente difficili da trattare: «Quod si nemo miratur poetas maximos saepe fecisse, ut non solum initiis operum suorum Musas invocarent, sed proveci quoque longius, cum ad aliquem graviorem venissent locum, repeterent vota et velut nova precatione uterentur, mihi quoque profecto poterit ignosci, si, quod initio, quo primum hanc materiam incoham, non feceram, nunc omnis in auxilium deos ipsumque in primis, quo neque praesentius aliud nec studiis magis propitium numen est, invocem, ut, quantum nobis expectationis adiecit, tantum ingenii adspiret dexterque ac volens adsit et me qualem esse credidit faciat», cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IV, *proemium*, 4-5. Riporta il brano, a questo proposito, G. LEDDA, in *La guerra della lingua*, cit., a p. 45.

12 Il corsivo è mio.

13 Cfr. *Purg.* XXIX, 37-42: «O sacrosante Vergini, se fami, / freddi o vigilie mai per voi soffersi, / cagion mi sprona ch'io mercé vi chiami. // Or convien che Elicona per me versi, / e Uranie m'aiuti col suo coro / forti cose a pensar mettere in versi».

14 Cfr. *Par.* I, 13.

ben quattro preghiere per la poesia, che hanno in comune diversi elementi tematici e, ancora, l'uso, da parte del poeta, di un vocativo "cristiano":

*O diva Pegasëa 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!*
(Par. XVIII, 82-87)¹⁵

*O gloriose stelle, o lume pregno
di gran virtù, dal quale io riconosco
tutto, qual che si sia, il mio ingegno,
con voi nasceva e s'ascondeva vosco
quelli ch'è padre d'ogne mortal vita,
quand'io senti' di prima l'aere toscò;
e poi, quando mi fu grazia largita
d'entrar ne l'alta rota che vi gira,
la vostra regiòn mi fu sortita.
A voi divotamente ora sospira
l'anima mia, per acquistar virtute
al passo forte che a sé la tira.*
(Par. XXII, 112-123)¹⁶

*O isplendor di Dio, per cu' io vidi
l'alto triunfo del regno verace,
dammi virtù a dir com'io il vidi!*
(Par. XXX, 97-99)¹⁷

*O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,
e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente;
ché per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
più si conceperà di tua vittoria.*
(Par. XXXIII, 67-75)¹⁸

È evidente che il poeta sceglie, per invocare aiuto nella scrittura della terza cantica, interlocutori sempre più alti: un'ultima invocazione alle muse si registra nella preghiera alla «diva Pegasëa» (XVIII, 82); dopo, saranno prima gli astri, poi, finalmente, Dio stesso a essere oggetto delle richieste del poeta. La differenza con le occorrenze degli altri due regni è marcata: la Musa invocata nel cielo di Giove, benché ancora ammantata delle sue

15 Il corsivo è mio.

16 Il corsivo è mio.

17 Il corsivo è mio.

18 I corsivi sono miei.

caratteristiche pagane, oltre a essere «diva» è posta da Dante su un piano più alto rispetto al suo stesso ingegno, per cui chiede aiuto in quanto limitato e fallace. È lei infatti che rende «li 'ngegni» «gloriosi» e «longevi» (vv. 82-83): essi dipendono quindi dalla divinità, e non sono ad essa affiancati in apostrofe come nella primissima invocazione alle porte dell'Inferno («O muse, o alto ingegno...»¹⁹). Anche l'invocazione al segno zodiacale dei Gemelli, che segna l'ascesa dai cieli dei pianeti al cielo Stellato, sottolinea la condizione subordinata dell'«ingegno» del poeta, che Dante «riconosce» nascere proprio da quella costellazione sotto cui era nato (XXII, 112-114). Peraltro, con l'introduzione delle «gloriose stelle» (v. 112) al posto delle muse si segna l'abbandono definitivo delle divinità pagane, che avrà pieno compimento nell'Empireo²⁰ e vede, in questa invocazione “astrologica”, un punto necessario di svolta e di passaggio. Che l'influenza dei pianeti e delle stelle è emanazione diretta della realtà divina è infatti chiarito più volte nella cantica²¹ e trova la sua esplicitazione più alta nell'ultimo verso dell'opera che, in forma perifrastica, si riferisce a Dio, «amor che move il sole e l'altre stelle»²². Infine, nell'ultimo cielo, approdo dell'*iter* salvifico del pellegrino, l'allocuzione del poeta è rivolta direttamente a Dio, invocato sottolineando una delle caratteristiche proprie del regno della gioia, la luce: «O splendor di Dio» (XXX, 97); «O somma luce» (XXXIII, 67). Di quest'ultima preghiera per la poesia, di cui si dirà più avanti in relazione alle altre presenze della voce poetante nel canto conclusivo dell'intera *Commedia*, va sottolineata la connessione con la prima invocazione ad Apollo. In entrambe le occasioni, infatti, Dante inserisce la metafora della «favilla» (I, 34; XXXIII, 71), cui compara la sua opera, accostata al riferimento alla «futura gente» (XXXIII, 72), che, meglio di lui (con «miglior voci»: I, 35), canterà di un'analogha esperienza o godrà del racconto della «vittoria» (XXXIII, 75) di Cristo sulla morte, testimoniata dal poeta²³. Questo ponte tra la prima e

19 Cfr. *Inf.* II, 7, nonché *supra* in questo capitolo.

20 Sottolinea questo aspetto R. HOLLANDER, *The Invocations of the Commedia*, in ID., *Studies in Dante*, cit. Cfr. anche M. PASTORE STOCCHI, *Muse*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. III, p. 1060. Ai riferimenti alle muse già ricordati, va aggiunta anche l'allusione all'aiuto che esse garantiscono, poiché già richiesto dal poeta, nell'appello al lettore del canto II: «L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva spira, e conducemi Apollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse», cfr. *Par.* II, 7-9.

21 Si veda, per esempio, il discorso di Carlo Martello nel canto VIII: «“Lo ben che tutto il regno che tu scandi / volge e contenta, fa esser virtute / sua provedenza in questi corpi grandi. // E non pur le nature provedute / sono in la mente ch'è da sé perfetta, / ma esse insieme con la lor salute: // per che quantunque quest'arco saetta / disposto cade a proveduto fine, / si come cosa in suo segno diretta. // Se ciò non fosse, il ciel che tu cammine / produrrebbe sì li suoi effetti, / che non sarebbero arti, ma ruine; // e ciò esser non può, se li 'ntelletti / che muovon queste stelle non son manchi, / e manco il primo, che non li ha perfetti”» (*Par.* VIII, 97-111); nonché la preghiera di intercessione per i viventi, riferita a Dio, attraverso, però, una prima invocazione a Giove: «O dolce stella, quali e quante gemme / mi dimostraro che nostra giustizia / effetto sia del ciel che tu ti ingemme! // Per ch'io prego la mente in che s'inizia / tuo moto e tua virtute, che rimiri / ond'esce il fummo che 'l tuo raggio vizia...», cfr. *Par.* XVIII, 115-120 (il corsivo è mio).

22 Cfr. *Par.* XXXIII, 145.

23 Recentemente, Robert Hollander ha avanzato l'ipotesi che con «miglior voci» (*Par.* I, 35) Dante si riferisca in realtà non a presunti poeti futuri ma ai fedeli, le cui voci saranno rese “migliori” dalla lettura della

l'ultima invocazione della terza cantica sottolinea in modo ancora più evidente l'innalzamento dei toni e degli interlocutori; di fronte all'incapacità di riferire esperienze via via sempre più trascendenti, la supplica deve farsi più umile e rivolgersi a chi solo può effettivamente concedere la grazia di riferire con mezzi umani e limitati realtà celesti ed eterne.

Ciò che, secondo Giuseppe Ledda, accomuna le nove invocazioni della *Commedia*, oltre alla struttura tipica della preghiera e dunque il loro valore "liturgico" all'interno dell'opera, è anche «la presenza di allusioni mitologiche» e «la combinazione dell'invocazione con la dichiarazione di indicibilità»²⁴. Per quanto concerne il primo punto, si riscontrano riferimenti a personaggi del mito che concorrono a costruire l'identità del poeta²⁵, nella maggior parte dei casi correggendo in senso cristiano il modello classico alluso. In questa direzione può essere interpretata la presenza del mito di Marsia nell'invocazione che apre la terza cantica²⁶: il satiro che aveva osato sfidare il dio Apollo in destrezza musicale diventa una figura negativa di Dante, che invece invoca umilmente l'aiuto divino, chiamando tra l'altro in causa, come proprio *exemplum* positivo, il modello paolino, alluso mediante l'epiteto biblico «*vas electionis*»²⁷. Un riferimento a Pegaso, e alla formazione della fonte Ippocrene sul monte Elicono²⁸, da cui sgorga l'acqua dell'ispirazione poetica, si trova invece nel XVIII canto del *Paradiso*, in cui la musa è invocata mediante il vocativo «*diva Pegasäa*»²⁹. Infine, nell'ultimo canto della *Commedia*, l'invocazione è preceduta dal richiamo alle foglie della Sibilla³⁰, in cui gli oracoli del dio Apollo si disperdono al vento; allo stesso modo viene meno la memoria del poeta di fronte alla grandezza delle realtà divine da ricordare.

Proprio l'altezza della materia, in particolare nella terza cantica, induce poi Dante a inserire nelle sue invocazioni – quasi a mo' di giustificazione delle stesse – la topica dell'indicibilità. Una «cacologia dell'orante» in cui «l'incapacità di dire del poeta perché

Commedia, ispirata dall'aiuto divino. Diverranno cioè più capaci di pregare («si pregherà», v. 36) la divinità. Cfr. R. HOLLANDER, *Paradiso I, 35-36: «con miglior voci / si pregherà perché Cirra risponda»*, in «Letteratura italiana antica», VII (2006), pp. 241-247. Cfr. anche ROBERT HOLLANDER, DDP, *ad loc.*

24 Cfr. G. LEDDA, *Invocazioni e preghiere per la poesia nel Paradiso*, cit., p. 133.

25 Si tratta di un'osservazione di Michelangelo Picone. Sulla riscrittura dantesca del mito ovidiano cfr. M. PICONE, *L'Ovidio di Dante*, in *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, a cura di A.A. IANNUCCI, Ravenna, Longo, 1993, pp. 107-144; ID., *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella Commedia*, in *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di P. GIBELLINI, vol. I, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 125-175.

26 Cfr. *Par.* I, 20.

27 La parola «vaso» (cfr. *Par.* I, 14) è una cifra verbale per indicare san Paolo (*vas electionis*) e, più genericamente, l'uomo come recipiente entro cui fa ingresso il valore divino per ispirarlo.

28 Cfr. OVIDIO, *Met.* V, 250-293.

29 Cfr. *Par.* XVIII, 82. Lo stesso riferimento mitologico è presente nell'invocazione purgatoriale di *Purg.* XXIX, 37-42.

30 Cfr. *Par.* XXXIII, 65-66: «così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla». Si veda: VIRGILIO, *Aen.* III, 441-452; VI, 74-76.

troppo debole, o solo perché umano, si contrappone al potere divino al cui aiuto il poeta ricorre»³¹. Questa strategia retorica è evidente nelle invocazioni che aprono e chiudono il *Paradiso*, entrambe precedute da luoghi poetici in cui l'io-narrante dedica alcune terzine a una dichiarazione di ineffabilità:

Nel ciel che più de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende;
perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.
Veramente quant'io del regno santo
ne la mia mente potei far tesoro,
sarà ora materia del mio canto.
O buono Appollo, [...]
(*Par.* I, 4-13)

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
Qual è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,
cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa.
Così la neve al sol si disigilla;
così al vento ne le foglie levi
si perdea la sentenza di Sibilla.
O somma luce [...]
(*Par.* XXXIII, 55-67)

Le invocazioni del poeta non contengono però solamente la richiesta di ispirazione o aiuto per quanto concerne la scrittura dell'opera: talvolta Dante si rivolge a Dio quasi a margine della narrazione, per ragioni diverse a seconda della realtà di cui sta raccontando. Come a dire che, in un poema che deve trattare di Dio, l'interlocutore privilegiato per il poeta – accanto al lettore che in alcuni casi viene chiamato in causa negli appelli che lo riguardano – deve essere proprio colui che si fa materia del suo lavoro. Questa modalità di auto-commento, che tuttavia non è frequentissima nella terza cantica³², è ravvisabile fin dal primo canto. Il ruolo delle terzine che Dante rivolge a Dio è, in questo episodio, quello di sottolineare e

31 Cfr. G. LEDDA, *Invocazioni e preghiere per la poesia nel Paradiso*, cit., p. 148.

32 Più spesso il poeta commenta tra sé, senza avere come interlocutore Dio. Cfr., per esempio, *Par.* XII, 1-9, in cui la voce poetante descrive le danze dei beati; XIV, 28-33, dove il poeta commenta i canti trinitari che caratterizzano i cieli del Sole; 118-122, in cui la similitudine musicale del canto dei beati serve per sottolineare lo scacco dell'udito, che impedisce la comprensione delle parole; XX, 73-78, quando Dante paragona l'immagine dell'aquila della Giustizia alla «allodetta» che spazia libera in cielo; 142-144, in cui il poeta equipara l'armonia dei beati all'armonia musicale tramite la similitudine del «citarista».

rimarcare una delle più alte esperienze che il pellegrino ha il privilegio di sperimentare: l'ascesa verso il cielo è in atto e il *tòpos* dell'indicibilità, accostato al neologismo del verbo che significa l'andare oltre l'umano («trasumanar», v. 70), anticipa un'invocazione a Dio, che ha il compito di tentare di ridire, ancora, con le parole, quello che il poeta ha appena affermato di non poter riferire.

Trasumanar significar *per verba*
non si poria; però l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba.
S'i' era sol di me quel che creasti
novellamente, amor che 'l ciel governi,
tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti.
(*Par.* I, 70-75)

Il poeta dichiara i propri limiti: non possiede la capacità di esprimere quanto il pellegrino ha esperito in prima persona durante il passaggio in Paradiso. Basterà allora, a chiunque meriterà dopo la morte di godere della beatitudine eterna, la propria esperienza diretta. Tuttavia, accanto a questa ammissione di impossibilità poetica, Dante commenta ciò che il *viator* ha vissuto, rivolgendosi direttamente a Dio. La terzina che segue contiene in effetti un dubbio, e dunque il *tòpos* dell'ineffabilità non è superato, ma comunque aggiunge qualche informazione all'esperienza straordinaria che il pellegrino ha vissuto. Il poeta, attraverso l'apostrofe diretta all'«amor che 'l ciel governa» (v. 74), perifrasi che designa Dio alludendo al suo ruolo di «motore immobile» che chiuderà, circolarmente, anche l'opera («l'amor che move il sole e l'altre stelle»³³), pone, per modalità e importanza, il suo viaggio nel terzo regno accanto a quello paolino³⁴. Inserendo infatti, in un discorso quasi diretto con la divinità, l'uso della seconda persona singolare («tu 'l sai», «tuo lume» v. 75) rivela la sua incertezza riguardo il non sapere se, in quanto uomo mortale, egli ha attraversato i cieli con il corpo o solamente con l'anima. Le numerose sensazioni, tra cui subito dopo la dichiarazione del dubbio spicca quella visiva per la gran luce che colpisce il pellegrino, rivelano lungo la narrazione che di

33 Cfr. *Par.* XXXIII, 145.

34 Sulla presenza di Paolo nelle opere dantesche, cfr. J.A. MAZZEO, *Dante and the Pauline Modes of Vision*, in ID., *Structure and Thought in the Paradiso*, Cornell, Cornell University Press, 1958, pp. 84-110; A. PENNA, G. FALLANI, s.v. *Paolo, santo*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. IV, pp. 271-275; G. PETROCCHI, *San Paolo in Dante*, in *Dante e la Bibbia*, cit., pp. 235-248; G. DI SCIPIO, *The Presence of Pauline Thought in the Works of Dante*, Lewinston-Queenston-Lampeter, Mellem, 1995. Sulla tematica paolina dell'ineffabilità dell'esperienza paradisiaca nella terza cantica, cfr. S. BOTTERILL, «*Quae non licet homini loqui*»: *The Ineffability of Mystical Experience in Paradiso I and the Epistle to Cangrande*, in «*Modern Language Review*», 83 (1988), pp. 332-341; G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 243-258; ID., *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, in «*Lecture Classensi*», cit., pp. 119-142; ID., *Modelli biblici nella Commedia: Dante e San Paolo*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, cit., pp. 179-216. Sul modello paolino dell'accecamento si veda: G. LEDDA, *Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella Commedia di Dante*, cit., alle pp. 21-27.

fatto l'esperienza di Dante ha sì natura corporea³⁵, ma egli non ne è consapevole, esattamente come san Paolo:

Et scio huiusmodi hominem, sive in corpore sive extra corpus nescio, *Deus scit*³⁶.

La voce poetante sente la necessità di ribadire il modello dell'*iter* paradisiaco in relazione alla vicenda del se stesso personaggio, quando, già poco prima dell'invocazione al «buono Appollo»³⁷ del proemio del canto, la presenza paolina era stata allusa attraverso la citazione nel passo scritturale in merito alla difficile impresa di scrittura del poeta:

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.
(*Par.* I, 4-6)

Dante costruisce la propria dichiarazione d'ineffabilità sul modello del passo paolino sopra menzionato: «et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui»³⁸. E le allusioni al santo continuano peraltro nella stessa invocazione: il poeta chiede infatti alla divinità di essere fatto «vaso» (v. 14) della virtù divina, alludendo all'epiteto biblico di *vas electionis*³⁹, in più luoghi ricordato nella *Commedia*⁴⁰. Un esempio è il già citato riferimento al mito ovidiano di Marsia, il satiro che aveva osato sfidare Apollo nel suonare il flauto, suggerisce un rovesciamento del mito classico alla luce del modello biblico di Paolo: mentre Marsia aveva voluto competere superbamente con la divinità, Dante chiede di essere libero dai limiti umani per divenire un «vaso» che possa contenere l'ispirazione divina⁴¹.

35 Dante di fatto fornisce alcuni indizi a conferma del fatto che il suo viaggio è avvenuto con il corpo. Cfr. *Par.* II, 37-42: «S'io era corpo, e qui non si concepe / com'una dimensione altra patio, / ch'esser convien se corpo in corpo repe, // accender ne dovria più il disio / di veder quella essenza in che si vede / come nostra natura e Dio s'unio»; XXVII, 64-65: «e tu, figliuol, che per lo mortal pondo / ancor giù tornerai, apri la bocca». Sul problema della presenza del corpo durante il viaggio in Paradiso cfr., anche per ulteriori riferimenti bibliografici, M. PICONE, *Canto II*, in *Lectura Dantis Turicensis – Paradiso*, cit., pp. 35-52, alle pp. 36-39.

36 Cfr. 2Cor 12, 3, il corsivo è mio.

37 Cfr. *Par.* I, 13.

38 Cfr. 2Cor 12, 4.

39 Ac 9, 15: «Dixit autem ad eum Dominus: Vade, quoniam vas electionis est mihi iste, ut portet nomen meum coram gentibus et regibus et filiis Israël».

40 Cfr. *Inf.* II, 28: «lo Vas d'elezione»; *Par.* XXI, 127-128: «il gran vasello / de lo Spirito Santo». Cfr. R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, Princeton University Press, 1969, a p. 205; K. BROWNLEE, *Pauline Vision and Ovidian Speech in Paradiso I*, in *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, a cura di R. JACOFF e J.T. SCHNAPP, Stanford, Stanford University Press, 1991, pp. 202-213, p. 205; B. GUTHMÜLLER, «Trasumanar significar per verba / non si poria». *Zu Dantes erstem Gesang des Paradiso*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 82 (2007), pp. 67-85, a p. 82.

41 Sulla riscrittura dantesca di questo mito ovidiano cfr. K. BROWNLEE, *Pauline Vision and Ovidian Speech in Paradiso I*, cit.; G. MAZZOTTA, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, cit., pp. 193-198; J. LEVENSTEIN, *The Re-Formation of Marsyas in Paradiso I*, in *Dante for the New Millennium*, a cura di T. BAROLINI e H.W.

Questa allocuzione a Dio, dunque, pare avere soltanto la funzione di rimarcare un tema caro al poeta, tanto che, nonostante il vocativo alla seconda persona singolare e la dossologia che può essere ravvisata nella stessa perifrasi vocativa – la qualità di Dio è quella di essere l’amore che muove l’universo –, manca la terza parte fondamentale che avrebbe dovuto essere presente, qualora si fosse trattato di un’invocazione con altri scopi: la *supplicatio* finale. È tuttavia interessante notare il passaggio dalla terza persona della lettera paolina («Deus scit», 2Cor 12, 3) alla seconda persona utilizzata da Dante («tu ’l sai»), tipica della preghiera. Questo commento a margine dell’esperienza del pellegrino, invece, ha un epilogo diverso: attraverso una similitudine per superamento delle realtà terrene, prosegue ricordando l’intensità della luce che durante l’ascesa colpisce il pellegrino. Il poeta continua a rivolgersi direttamente a Dio (i verbi sono infatti tutti coniugati alla seconda persona singolare), ma con semplici scopi descrittivi:

Quando la rota che tu sempiterni
 desiderato, a sé mi fece atteso
 con l’armonia che temperi e discerni,
 parvemi tanto allor del cielo acceso
 de la fiamma del sol, che pioggia o fiume
 lago non fece tanto disteso.
 (*Par.* I, 76-81)

Solo in un’altra occasione la voce poetante invoca la divinità con lo scopo di commentare e meglio precisare quanto accaduto al Dante personaggio. Nel cielo delle Stelle Fisse il pellegrino assiste al trionfo prima di Cristo e poi di Maria al cospetto delle schiere celesti. Nel canto XXIII la vera protagonista è la visione, e più volte viene ribadita la difficoltà del *viator* di sostenere, con i suoi sensi mortali, quanto gli viene manifestato. Poco dopo essersi dichiarato pronto a un nuovo scacco della vista attraverso l’eloquente metafora della «battaglia de’ debili cigli»⁴², il poeta deve rivolgersi a Cristo in quanto si accorge che egli è asceso al cielo: la sua luce, infatti, in quanto raddoppiata dal fatto che egli è in Paradiso con il suo corpo risorto, impedirebbe al pellegrino di sostenerne la vista⁴³ e di conseguenza di distinguere, in quell’insondabile chiarore, anche i beati in trionfo e la stessa Maria⁴⁴.

STOREY, New York, Fordham University Press, 2003, pp. 408-421; G. LEDDA, *Invocazioni e preghiere per la poesia nel Paradiso*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia*, cit., pp. 125-154, alle pp. 133-135.

42 Cfr. *Par.* XXIII, 78.

43 Dante aveva già espresso l’impossibilità di sostenere la visione di Cristo pochi versi prima: cfr. *Par.* XXIII, 32-33: «la lucente sustanza tanto chiara / nel viso mio, che non la sostenea». Il fatto che il corpo risorto amplifichi lo splendore delle anime era già stato chiarito da Salomone in *Par.* XIV, 52-57: «“Ma sì come carbon che fiamma rende, / e per vivo candor quella soverchia, / così che la sua parvenza si difende; // così questo folgór che già ne cerchia / fia vinto in apparenza da la carne / che tutto di la terra ricoperchia”».

44 Sugli scacchi percettivi del pellegrino nella terza cantica e in questo canto XXIII, cfr. G. LEDDA, *Visione, memoria e scrittura nel Paradiso*, in *La guerra della lingua*, cit., pp. 243-298, in particolare alle pp. 283-

L'allocuzione è dunque per lo più un ringraziamento⁴⁵; essa tuttavia ha una duplice valenza: da una parte il poeta si rivolge direttamente alla divinità allo scopo di renderle grazie per avergli reso possibile, con la sua assenza, la visione, dall'altra il dialogo diretto con Cristo serve per continuare la narrazione e sottolineare il momento in cui, asceso il Figlio, al pellegrino si manifesta il trionfo di Maria.

O benigna virtù che sì li 'mprenti,
sù t'essaltasti per largirmi loco
a li occhi li che non t'eran possenti.
(Par. XXIII, 85-87)

Anche in questo caso il fatto che non si tratti di un'invocazione vera e propria è rivelato dalla mancanza della supplica conclusiva posta accanto a vocativo e aretologia. La perifrasi in apostrofe «O benigna virtù» (v. 85) designa inequivocabilmente Cristo per via della sua condiscendenza verso la debolezza mortale degli occhi di Dante e di fatto contiene al suo interno anche la lode. Questa, inoltre, prosegue nei versi successivi, che dichiarano l'effetto benevolo operato nei riguardi del pellegrino, la cui vista è alleggerita dalla dirompente luminosità del corpo del Figlio in trionfo. Con il suo movimento verso l'alto, infatti, Cristo è venuto in soccorso alle lacune percettive di Dante. Il verbo di moto, che contiene anche il pronome di seconda persona tipico delle invocazioni, «t'essaltasti» (v. 86), può tuttavia essere interpretato in due modi: da un lato serve senz'altro per descrivere l'ascensione di Cristo, dall'altro, però, ha un'inevitabile connotazione elogiativa, che ben si adatta alla preghiera di ringraziamento.

Infine, in soli altri due luoghi del *Paradiso* il poeta dedica alla divinità un'invocazione di questo genere, inserendo indirettamente un personale commento su una situazione che gli è

288.

45 Tutti i commentatori sono concordi nel definire questa terzina come un ringraziamento di Dante per Cristo. In pochi, tuttavia, notano come essa sia da riferirsi esplicitamente al poeta. Cfr. BALDASSARRE LOMBARDI, DDP, *ad loc.*: «O benigna virtù, che ec. La è questa un'apostrofe del Poeta a Gesù Cristo nell'atto medesimo che queste cose scrivendo commemora; quasi dica: O benigna virtù di Gesù Cristo, che sì que' beati imprenti, impronti, segni [intendi *del lume tuo*], tu allora in più alto luogo ti levasti per largirmi loco agli occhi li, acciò restasse ivi *luogo*, facoltà, agli occhi miei; che, te presente, non eran possenti, rimanevano dal lume tuo abbarbagliati»; FRANCESCO TORRACA, che fa riferimento a Dante che «non può raccontare questa nuova e grande prova di benignità senza rivolgere ad esso la mente commossa» (DDP, *ad loc.*); ISIDORO DEL LUNGO, DDP, *ad loc.*: «Della quale agevolazione il Poeta ringrazia umilmente Dio»; LUIGI PIETROBONO: «E il Poeta che intuisce la ragione di quell'atto, se ne commove e lo ringrazia» (DDP, *ad loc.*); ROBERT HOLLANDER, DDP, *ad loc.*: «Christ, addressed as His paternal attribute, Power, is now thanked by the poet for having made, by withdrawing, his experience of the scene possible». ERNESTO TRUCCHI equipara la scena a quella biblica della Trasfigurazione: «Anche gli Apostoli, nella pagina sublime della Trasfigurazione, non avevano compreso tutta la profondità del grande mistero che loro appariva nella figura del Divino Maestro trasfigurantesi, e si erano trovati involti in una nube, e lo stesso Pietro stava, "nesciens quod diceret", finché in quella nube udirono tuonare la voce di Dio: questi è il mio Figlio diletto, in cui mi compiacqui: ascoltate lui solo!» (DDP, *ad loc.*).

particolarmente cara. Si tratta di due episodi distinti che però sono accomunati dallo sguardo che gettano sui viventi e dal riferimento alla corruzione in cui versa la Terra. La prima di queste occorrenze si trova nei canti del cielo di Giove⁴⁶: il pellegrino è appena salito al sesto cielo ed è accolto da nuove anime che si muovono davanti ai suoi occhi a formare una scritta. Essa è la citazione del primo versetto del libro della Sapienza, che invita i reggitori dei popoli ad amare la giustizia come massima virtù⁴⁷. Il movimento dei beati assume poi, con successivi spostamenti, forme diverse, fino a presentare agli occhi di Dante la figura dell'aquila che dominerà la scena fino alla nuova ascesa del pellegrino. Questa drammatizzazione suscita nel poeta una riflessione che occuperà i versi conclusivi del XVIII canto, rimandando quindi la descrizione dell'incontro con i nuovi spiriti. Mentre, nell'atto della scrittura, Dante rivive la scena, è spinto a pensare alla condizione del mondo contingente e dunque si abbandona a una preghiera:

O dolce stella, quali e quante gemme
mi dimostraro che nostra giustizia
effetto sia del ciel che tu ingemme!
Per ch'io prego la mente in che s'inizia
tuo moto e tua virtute, che rimiri
ond'esce il fummo che 'l tuo raggio vizia;
sì ch'un'altra fiata omai s'adiri
del comperare e vender dentro al templo
che si murò di segni e di martiri.
(Par. XVIII, 115-123)

L'orazione in *er-stil* rivolta a «la mente» (v. 118) divina, qualificata come colei che dà movimento al pianeta e ne impronta la virtù, è anticipata da un'apostrofe a Giove – concretizzazione, nei cieli, della Giustizia che dovrebbe far sentire i suoi effetti sulla Terra⁴⁸.

46 Su questi canti si veda: G. MAZZOTTA, *Europe and Rome: spectacle and geometry of justice*, *Paradiso XVIII-XX*, in *Through a classical eye. Transcultural and transhistorical visions in Medieval English, Italian, and Latin literature in honour of Winthrop Wetherbee*, a cura di A. GALLOWAY, R.F. YEAGER, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2009, pp. 125-144; ID., *Paradiso 18-22*, in ID., *Reading Dante*, New-Haven-London, Yale University Press, 2014, pp. 226-236; C. VILLA, *Canti XVIII-XIX-XX. I cieli di Marte e di Giove*, in *Esperimenti danteschi – Paradiso 2010*, cit., pp. 185-199. Cfr. anche le recenti letture: P. PORRO, *Canto XIX – La condanna dei non credenti e la giustizia di Dio: il discorso dell'aquila e la teodicea dantesca*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 2, pp. 594-615; L. SERIANNI, *Canto XX – Il mistero della giustizia divina*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 2, pp. 594-615. Su giustizia e liturgia si veda: E. ARDISSINO, *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia di Dante*, cit., in particolare i capitoli *Liturgia e giustizia* (pp. 5-29) e *L'angelica farfalla / che vola a la giustizia*. *Antropologia dantesca* (pp. 129-143).

47 Cfr. Par. XVIII, 91-93: «“DILIGITE IUSTITIAM”, primai / fu verbo e nome di tutto 'l dipinto; / “QUI IUDICATIS TERRAM”, fur sezzai». La citazione dantesca è presa da Sap 1, 1. Si vedano in merito le osservazioni di L. PERTILE, *Paradiso XVIII tra autobiografia e scrittura sacra*, in «Dante Studies», CIX (1991), pp. 25-49.

48 Tutti i commentatori, antichi e moderni, rilevano in questa apostrofe a Giove la volontà di Dante di confermare la propria credenza nell'influenza astrale dei comportamenti umani. Cfr., per esempio, ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.*: «la nostra giustizia terrena è effetto del cielo che tu, dolce pianeta, *ingemmi*, adorni come una gemma»; ROBERT HOLLANDER, DDP, *ad loc.*: «This tercet offers a clear

La dolcezza, che viene attribuita alla «stella» (v. 115), è stata già menzionata altrove da Dante, come annota Anna Maria Chiavacci Leonardi⁴⁹: la giustizia, infatti, premiando o punendo secondo il merito effettivo di ognuno, addolcisce i cuori⁵⁰. Sebbene non faccia parte della preghiera vera e propria a Dio, questa allocuzione a Giove ne è la premessa necessaria; dalla contemplazione del cielo, adornato dai beati-gemme preziose scaturisce infatti la riflessione, sotto forma di invocazione, sulle realtà mortali, e in particolare sulla Chiesa, corrotta in un nuovo mercimonio delle cose sacre. La richiesta che il poeta rivolge a Dio è di adirarsi («s'adiri», v. 121), come Cristo si era indignato nel tempio di Gerusalemme, rovesciando i tavoli di coloro che in quel luogo santo si erano permessi di comprare e vendere (v. 122)⁵¹. Anche in questo caso, dunque, la preghiera pronunciata dalla voce poetante ha lo scopo di soffermare l'attenzione su un tema caro al poeta e più volte ribadito anche nella terza cantica⁵², la corruzione della Chiesa e dei religiosi. L'orazione, poi, si duplica: dalla prima preghiera ne scaturisce subito un'altra, questa volta indirizzata alle anime beate⁵³, che erano apparse al pellegrino in figura di lettere, di giglio e poi di aquila⁵⁴:

O milizia del ciel cu' io contemplo,
adora per color che sono in terra
tutti sviati dietro al malo esemplo!
(*Par.* XVIII, 124-126)

example of Dante's belief in astral influence on earthly behaviors, with Jupiter conceived as the heavenly shaper of human embodiments of justice».

49 Cfr. ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.*

50 Cfr. *Par.* VI, 121-123: «“Quindi addolcisce la viva giustizia / in noi l'affetto sì, che non si puote / torcer già mai ad alcuna nequizia”».

51 Cfr. Mt 21, 12: «Et intravit Iesus in templum Dei et eiciebat omnes vendentes et ementes in templo et mensas nummulariorum et cathedras vendentium columbas evertit».

52 Cfr., ad esempio, *Par.* XI, 124-139; XII, 112-126; XXI, 118-135; XXII, 73-96; XXVII, 22-27; 40-66.

53 Secondo L'OTTIMO COMMENTO (DDP, *ad loc.*) le anime beate sono più indicate, rispetto a Dio stesso, per una preghiera di intercessione: «Poi che l'Autore ha fatta sua orazione a Dio, ora interpone più graziosi intercessori». Ravvisa, invece un voluto accostamento tra la preghiera a Dio per la corruzione della Chiesa e la preghiera ai beati per gli uomini sviati da essa LUIGI BENASSUTI, DDP, *ad loc.*: «Per rimediare ai mali della chiesa romana, prima sorgente d'ingiustizie, credute dal poeta nella sua ira, egli avea pregato Gesù Cristo medesimo, e con solo questo bisogno di rivolgersi direttamente a Dio, avea mostrato che il male dei superiori è di lunga mano maggiore del male degli inferiori. Ora, venendo al male degli inferiori, i quali lo commettono dietro il malo esempio del capo, ed è quindi un male minore, il poeta non si volge a Gesù Cristo direttamente, ma ai beati che ha trovato in Giove, e dice loro che adorino, ossia preghino per il mondo cristiano che attende anch'esso alle ingiustizie».

54 Sulla figura del giglio si veda: E. FUMAGALLI, *Par.* XVIII, 88-114. *L'enigma del giglio e la sapienza di re Salomone*, in «L'Alighieri», 26 (2005), pp. 111-125 (poi in ID., *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*, Firenze, Olschki, 2012, alle pp. 129-145). Sull'aquila, nel cielo di Giove e nella *Commedia* in generale, cfr. A. GAGLIARDI, *L'aquila e il pipistrello*, in ID., *Ulisse e Sigieri di Brabante. Ricerche su Dante*, Catanzaro, Pullano, 1992; F. BARALDI, *Il simbolismo dell'aquila nella Commedia dantesca*, cit.; G. LEDDA, *Animali nel Paradiso*, in *La poesia della natura nella Divina Commedia*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 10 novembre 2007), a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2009, pp. 93-135; B. BASILE, *L'aquila, icona divina della giustizia nel cielo di Giove*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXXXII (2011), pp. 21-38.

La richiesta che il poeta rivolge alle schiere celesti⁵⁵ – utilizzando uno dei verbi tipici della preghiera, «adorare» (v. 125) – è quella di assecondare la sua supplica a Dio, a mo' di intercessione per i viventi, sviati dal cattivo esempio della Chiesa corrotta. In *Purgatorio* era stato ampiamente enunciato il dogma della comunione dei santi⁵⁶ e la conseguente possibilità di richiederne l'intercessione⁵⁷ per le anime purganti; qui, nel regno della salvezza, Dante rivolge, invece, uno sguardo a chi si trova ancora nella sua stessa condizione di mortale e invoca l'aiuto divino affinché gli uomini siano guidati verso il bene, nonostante chi abbia il compito di farlo si sottragga al proprio incarico. La preghiera apre infatti un'invettiva⁵⁸ contro le scomuniche, usate dai papi come armi contro i loro nemici e, in particolare, una requisitoria contro papa Giovanni XXII (cui si allude con un generico «tu», v. 130), accusato di simonia. D'altra parte è proprio in un altro intervento del poeta nel terzo regno, di poco antecedente a questa preghiera alla milizia celeste, che viene esplicitata, mediante un'esclamazione strutturata su una domanda retorica, la fede certa nell'intercessione dei beati in favore dei vivi⁵⁹:

Come saranno a' giusti preghi sorde
 quelle sustanze che, per darmi voglia
 ch'io le pregassi, a tacer fur concorde?
 (Par. XV, 7-9)

Va segnalato, infine, che il canto XVIII è alquanto ricco di luoghi in cui il poeta fa sentire la propria voce: accanto alle due orazioni appena analizzate, infatti, va posta una prima invocazione alla Musa («diva Pegasœa, v. 82) perché aiuti Dante a rappresentare in poesia il versetto biblico che si va delineando nel cielo⁶⁰, e quindi a riferire con quanta più fedeltà

55 Cfr. anche *Par.* XXX, 43-44: «l'una e l'altra milizia / di paradiso», dove si dichiara che per milizia celeste si intende sia la schiera dei beati sia quella angelica. Il termine è scritturale, cfr. Dt 17, 3; 4Rg, 17, 16; Lc 2, 13; Ac 7, 42.

56 Cfr. Cfr. F. BAUDUCCO, s.v. *Comunione dei santi*, in *Enciclopedia cattolica*, cit., vol. IV, coll. 119-125.

57 Cfr. F. SANTI, *Il sorriso di Beatrice. Dante e la preghiera di intercessione*, in *Preghiera e liturgia*, cit., pp. 31-43; E. ARDISSINO, «Pregar pur ch'altri prieghi» (*Purg.* VI 26). *Richieste di suffragio nel Purgatorio*, in *Preghiera e liturgia*, cit., pp. 45-66.

58 Ravvisa un'invettiva nell'intera coppia di apostrofi (a Giove e ai beati), con l'aggiunta della terza a papa Giovanni XXII, il commento di UMBERTO BOSCO e GIOVANNI REGGIO, DDP, *ad loc.*: «gioverà fornire qualche delucidazione sulla invettiva del canto XVIII. Essa è articolata in tre apostrofi: la prima (115-123), alla stella di Giove, è generica: Dio deve intervenire a eliminare nel mondo la cupidigia: scacci un'altra volta dal tempio i mercanti, impedisca che papi e prelati facciano della Chiesa un mercato». La presenza dell'invettiva è innegabile, tuttavia è opportuno segnalare l'importanza, in questo contesto, della preghiera del poeta.

59 Cfr. *supra* § 2.1 (*Struttura liturgica delle preghiere ai beati*).

60 Il volo delle anime del cielo di Giove è paragonato a quello delle gru (cfr. *Par.* XVIII, 73-78). Anche negli altri casi in cui l'animale è chiamato in causa dal poeta, vi sono sempre problemi significativi di poetica e, in particolare, relativi alla poesia d'amore (cfr. *Inf.* V, 46-49; *Purg.* XXIV, 64-69; XXVI, 43-48). Per l'interpretazione del simbolismo delle gru nella *Commedia*, cfr. G. GORNI, «Gru» di Dante. *Letture di Purgatorio XXVI*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», II (1994), pp. 95-110; G. LEDDA, *Animali nel*

possibile quanto visto in Paradiso⁶¹:

O diva Pegasœa che li 'ngegni
fai glorïosi 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!
(*Par.* XVIII, 82-87)

L'invocazione per la poesia, per quanto diversa dalle successive, assolve, con la sua richiesta, al compito di cui verrà investito Dante: scrivere il poema per mostrare ai mortali la via della salvezza. Lo aveva specificato chiaramente, con un'allusione proprio ai comportamenti sviati degli uomini sulla Terra, Beatrice nel Paradiso Terrestre:

«Però, in pro del mondo che mal vive,
al carro tieni or li occhi, e quel che vedi,
ritornato di là, fa che tu scrive».
(*Purg.* XXXII, 103-105)⁶²

In questa investitura profetica⁶³ l'associazione scrittura-umanità corrotta è evidente, così come

Paradiso, in *La poesia della natura nella Divina Commedia*, cit., pp. 93-135, alle pp. 109-112; ID., «*Quali colombe dal disio chiamate*»: *A Bestiary of Desire in Dante's Commedia*, in *Desire in Dante in the Middle Ages*, a cura di M. GRAGNOLATI, T. KAY, E. LOMBARDI, F. SOUTHERDEN, Oxford, Legenda, 2012, pp. 58-70.

61 Un desiderio simile è espresso anche nella penultima invocazione, relativa alla visione dell'Empireo. Cfr. *Par.* XXX, 97-99: «O isplendor di Dio, per cu' io vidi / l'alto trïunfo del regno verace, / dammi virtù a dir com'io il vidi». Cfr. anche *Inf.* XXXII, 10-12. Su questo desiderio di corrispondenza si veda: L. PERTILE, *La «Comedia» tra il dire e il fare*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di L. COGLIEVINA, D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 233-247; G. LEDDA, *L'impossibile «convenientia»: topica dell'indicibilità e retorica dell'«aptum» in Dante*, in «Lingua e stile», XXXIV (1999), pp. 449-469.

62 I corsivi sono miei.

63 Accanto a questa investitura se ne annoverano altre: cfr. *Purg.* XXXII, 52-54 (di Beatrice); *Par.* XVII, 124-142 (di Cacciaguida); XXVII, 64-66 (di san Pietro). Sul profetismo nella *Commedia* la bibliografia è vastissima. Oltre al già ricordato B. NARDI, *Dante profeta*, cit., si vedano: N. MINEO, *Profetismo e apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante*, cit.; R. MANSELLI, s.v. *Profetismo*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. IV, pp. 695-699; R. MORGHEN, *Dante profeta tra la storia e l'eterno*, Milano, Jaca Book, 1983; G. GORNI, *Spirito profetico duecentesco e Dante*, in «Lecture Classensi», XIII (1984), pp. 49-68 (anche in ID., *Lettera nome numero*, cit., pp. 109-131); R. JACOFF, *Dante, Geremia e la problematica profetica*, in *Dante e la Bibbia*, cit., pp. 113-123; L. BATTAGLIA RICCI, *Scrittura sacra e «sacrato poema»*, ivi, pp. 295-321; M. PALMA DI CESNOLA, *Semiotica dantesca. Profetismo e diacronia*, Ravenna, Longo, 1995; M. TAVONI, *Effrazione battesimale tra i simoniaci (If XIX 13-21)*, in «Rivista di Letteratura Italiana», X (1992), pp. 457-523; Z.G. BARAŃSKI, *I segni della Bibbia: II. La lezione profetica di Inferno XIX*, in ID., *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 147-172; G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Spiegazione e profezia*, in «Lecture Classensi», XXIX (2000), pp. 105-129; F. SPERA, *Dialogo e profezia nella Commedia dantesca*, ivi, pp. 143-160; A.A. IANNUCCI, *Dante: poeta o profeta?*, in «Per correr miglior acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno di Verona-Ravenna (25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno Editrice, 2001, t. I, pp. 93-114; R. OSCULATI, *La profezia nel pensiero di Dante*, in *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a cura di A. GHISALBERTI, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 39-57; R. WILSON, *Prophecies and Prophecy in Dante's Commedia*, cit.

nel cielo di Giove le tre invocazioni sopra citate ripropongono questo nesso inscindibile: la missione di Dante è infatti legata al racconto di quanto egli ha direttamente esperito, al fine di confortare gli uomini e risvegliare la loro speranza nella beatitudine eterna⁶⁴. In quest'ottica, le tre allocuzioni sacre possono ascriversi in una sorta di *climax* liturgica ascendente riscontrabile sia negli interlocutori cui di volta in volta si rivolge il pellegrino, che da classici diventano cristiani (la Musa, il pianeta Giove-mente divina⁶⁵, la milizia celeste)⁶⁶, sia negli argomenti: se infatti la prima è un'invocazione per la poesia che deve essere scritta per i mortali e la seconda una preghiera a Dio perché rivolga il suo sguardo all'umanità corrotta, la terza compendia le precedenti, chiedendo un concreto aiuto per la salvezza di chi, sulla Terra, si trova nel peccato.

Un'attenzione analoga all'intercessione per i viventi si riscontra poi sul finire della cantica, durante la descrizione della «candida rosa» dei beati. Il pellegrino ha appena osservato gli angeli posarsi sul grande fiore, in un mutuo scambio tra quello e Dio. Il regno celeste appare al pellegrino come un luogo «sicuro e gaudioso»⁶⁷: Dante si sofferma e tratteggia una breve riflessione sulla luce divina, la cui vista non è ostacolata da alcun limite nell'Empireo. Dal ricordo di questa scaturisce un'allocuzione del poeta che è al contempo un'esclamazione di giubilo e una supplica⁶⁸:

Oh trina luce che 'n unica stella
scintillando a lor vista, si li appaga!
guarda qua giuso a la nostra procella!
(Par. XXXI, 28-30)

Ancora una volta l'invocazione, con un'apostrofe diretta alla Trinità e attraverso la lode

64 Cfr. Par. XXV, 43-45: «“si che, veduto il ver di questa corte, / la spene, che là giù bene inamora, / in te e in altrui di ciò conforte”».

65 Vede una totale coincidenza tra Giove e la mente divina JOHANNIS DE SERRAVALLE, DDP, *ad loc.*: «Orat auctor ad illam stellam, idest ad Deum, qui dedit virtutem illi stelle, dicens quod sancti spiritus, in numero quasi infiniti, ostendebant bonum effectum huius planete, qui planeta ingemmat speram suam et facit ipsam optimam». Al di là che coincidano o meno nella mente del poeta, è tuttavia innegabile l'accostamento operato nella preghiera, che dichiara la prima diretta emanazione della seconda.

66 R. HOLLANDER, in *The Invocations of the Commedia*, in ID., *Studies in Dante*, cit., p. 37, parla di un progressivo abbandono delle Muse nelle invocazioni per la poesia a partire dalla «non-invocation» (p. 33, n. 3) di Par. XXIII, 55-63. Qui l'abbandono delle divinità pagane non è ancora completo – anche in Par. XXII, 112-123 Dante si era rivolto alle «gloriose stelle» (v. 112) del segno zodiacale dei Gemelli –, tuttavia si può riscontrare nella *climax* interna al canto un desiderio della voce poetante di rivolgersi a interlocutori sempre più “sacri”.

67 Cfr. Par. XXXI, 25.

68 Distingue, in modo netto, la terzina in due momenti ROBERT HOLLANDER, DDP, *ad loc.* Secondo lo studioso l'apostrofe iniziale non andrebbe inserita all'interno dell'invocazione propriamente detta: «Some of the early commentators are less clear than they might be that this is not an “invocation” or part of the prayer that Dante will address to God in verse 30. This is an example of apostrophe, one of praise, and not part of a request».

dell'appagamento che, con la luce, essa infonde nei beati⁶⁹, è in realtà il tramite di cui Dante si serve per portare l'attenzione verso un tema a lui caro: la «procella» (v. 30) che affligge i mortali, in netto contrasto con la beatitudine che egli ha potuto gustare nell'Empireo⁷⁰. A differenza di quanto aveva fatto nel canto del cielo di Giove, questa volta il poeta non si dilunga nella spiegazione di tale richiesta⁷¹, tuttavia essa appare ancora più accorata della precedente se si considera che, nel vocativo, alla «milizia del ciel»⁷² si sostituisce ora la «trina luce» di Dio. Peraltro, l'esclamazione iniziale di giubilo sottolinea lo stupore provato dal pellegrino di fronte al disvelarsi del Paradiso. La realtà terrena è presente nella memoria del *viator*, ma è costantemente superata dalla contemplazione della corte celeste: se le genti barbare si erano stupite di fronte alle grandezze di Roma, a maggior ragione il pellegrino rimane estasiato di fronte alla manifestazione dell'eternità. In questa dichiarazione di stupore del poeta, infine, ricorre per l'ultima volta nella *Commedia* il nome della città di Firenze, quasi sinonimo di quelle ingiustizie e della «procella» (v. 30) per cui, nella preghiera alla Trinità, la voce poetante aveva chiesto aiuto, ed emblema del contrasto tra l'Empireo e la Terra:

Se i barbari, venendo da tal plaga
che ciascun giorno d'Elice si cuopra,
rotante col suo figlio ond'ella è vaga,
veggendo Roma e l'ardüa sua opra,
stupefaciensi, quando Laterano
a le cose mortali andò di sopra;
io, che al divino da l'umano,
a l'eterno dal tempo era venuto,
e di Fiorenza in popol giusto e sano
di che stupor dovea esser compunto!
(*Par.* XXXI, 31-40)

D'altra parte lo stupore provato di fronte alle realtà celesti non è proprio solo del pellegrino, che vive direttamente l'esperienza del viaggio nell'aldilà⁷³: anche il poeta che

69 Riscontra una somiglianza tra questa invocazione e quella di *Par.* XIV, 96 («O Elios, che sì li addobbi») GIACOMO POLETTO (DDP, *ad loc.*). Se le esclamazione di giubilo possono essere accostate, tuttavia, sul piano della narrazione, esse hanno un significato diverso: nel cielo di Marte è il Dante personaggio a rivolgersi a Dio in preghiera, nel canto dell'Empireo, il poeta. Cfr. *supra* § 2.2 (*Ringraziare e lodare Dio*).

70 La maggior parte dei commentatori nota come la richiesta a Dio di guardare sulla Terra afflitta dal peccato scaturisca proprio dalla percezione del poeta del contrasto tra il mondo degli uomini e la corte celeste. Cfr., tra gli altri, JOHANNIS DE SERRAVALLE, GIUSEPPE CAMPI, FRANCESCO TORRACA, ENRICO MESTICA, DDP, *ad loc.*

71 Va notato, tuttavia, che le terzine successive, che sottolineano il contrasto tra la Terra e l'Empireo per descrivere lo stupore del pellegrino, sono da considerarsi in linea con lo sguardo a ritroso della preghiera. Cfr., a proposito, ATTILIO MOMIGLIANO, DDP, *ad loc.*: «Il motivo non rimane limitato a questa terzina: la quale, anzi, è solo il preannuncio del contrasto che si sviluppa nei versi seguenti e culmina nella terzina *Io, che al divino da l'umano, A l'eterno dal tempo era venuto, E di Fiorenza in popol giusto e sano* (37-39), affermando con un moto lento e trionfale la liberazione assoluta conquistata lungo il triplice viaggio».

72 Cfr. *Par.* XVIII, 124.

73 Cfr., per esempio, l'esclamazione diretta a Dio di *Par.* XIV, 96, già citata.

ricorda ne è coinvolto. La meraviglia si manifesta attraverso esclamazioni di giubilo, che quasi sottendono un ringraziamento a Dio (anche se non sempre vi è un'apostrofe diretta alla divinità). La voce poetante si lascia andare dunque a personali commenti di gioia, in relazione alla manifestazione delle verità ineffabili dei cieli. L'esclamazione di *Paradiso* XXXI ne è forse l'esempio più alto – nonché l'ultima occorrenza di questo tipo di intermezzi del poeta nella narrazione prima della visione finale. A differenza delle altre, di cui ora si dirà, essa però si completa della preghiera di intercessione rivolta ai viventi. Nelle quattro esclamazioni che la precedono, invece, tutte limitate nello spazio di una terzina, l'attenzione è rivolta solamente alla meraviglia che quanto visto dal pellegrino suscita nel ricordo. I quattro luoghi che il poeta dedica a queste dichiarazioni di stupore sono accomunati dalla posizione che essi assumono all'interno del canto. La terzina esclamativa, infatti, segue sempre la descrizione di quelle che sono le caratteristiche fondamentali del Paradiso: la luce⁷⁴ e il canto armonioso dei beati⁷⁵. Inoltre anticipa sempre il prosieguo della narrazione, che subito dopo riprende, inserendo un repentino cambiamento di scena. Un'analoga collocazione è difatti riscontrabile anche per la preghiera alla «trina luce» di *Paradiso* XXI (v. 28), scaturita dal ricordo della luce dell'Empireo e seguita dalla descrizione dell'approdo del pellegrino «nel tempio del suo voto» (v. 44).

La prima occorrenza nella cantica è inserita nel momento di passaggio tra il cielo del Sole e quello di Marte: Dante, dopo aver udito i canti trinitari dei beati⁷⁶ e aver gustato il loro appagamento nel diffondersi di un «lustro»⁷⁷ che va a comporre una terza corona di spiriti danzanti⁷⁸, ascende al nuovo pianeta. Il momento è sottolineato da un'esclamazione della voce poetante:

74 Sulla luce nella *Commedia* e, in particolare, nel *Paradiso*, cfr.: M. ARIANI, «*Abyssus luminis*»: *Dante e la veste di luce*, cit.; ID., *La luce nel Paradiso*, cit.; ID., «*Lux inaccessibilis*». *Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, cit. Si vedano anche: J. RISSET, *La lumière paradisiaque*, in *La luce e le sue metafore*, cit., pp. 67-75; S.A. GILSON, *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante*, cit., pp. 151-169; A. RUSCHIONI, *La poetica della luce nel Paradiso*, in *Dante e la poetica della luce*, cit., pp. 63-139; T. POLLACK, *Light, Love and Joy in Dante's Doctrine of Beatitude*, in *Reviewing Dante's theology*, cit., vol. I, pp. 263-319.

75 Trattano il tema della musica e del canto nel poema e nel *Paradiso*: A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, cit.; E. PISTELLI RINALDI, *La musicalità di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1968; G. SALVETTI, *La componente musicale nel mondo poetico di Dante*, Milano, Cisalpino, 1988; G. SANTARELLI, *La musica nella Commedia dantesca*, in «*Levia gravia*», 2 (2000), pp. 145-165; C. BACCIAGALUPPI, «*La dolce sinfonia di Paradiso*»: *le funzioni delle immagini musicali nella Commedia*, cit. Cfr. anche E. ARDISSINO, *Liturgia della gloria. La danza dei sapienti*, in EAD., *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia di Dante*, cit., pp. 109-128, alle pp. 110-111.

76 Cfr. *Par.* XIV, 28-33.

77 Cfr. *Par.* XIV, 68.

78 Sulle danze circolari del cielo del Sole cfr. N. CATELLI, *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti (Par. X-XIV)*, cit. Si veda inoltre *infra* capitolo 5 (*Actio liturgica*).

Oh vero sfavillar del Santo Spiro!
come si fece sùbito e candente
a li occhi miei che, vinti, nol soffriro!
(Par. XIV, 76-78)

La luce prodotta dalla carità delle anime⁷⁹ è posta in analogia con quella dello Spirito Santo⁸⁰: il verbo «sfavillar» (v. 76) è infatti particolarmente conveniente all'azione dello Spirito⁸¹. È dunque giustificato dall'intensità di questa luce il ricordo dello scacco della vista del pellegrino.

Un'altra esclamazione è poi inserita nel canto XX: terminato il primo discorso dell'aquila del cielo di Giove, il poeta ricorda come dalle «vive luci» (v. 10), ovvero i beati, si alzarono «canti / [...] labili e caduci» (vv. 11-12). Ancora una volta, dalle provocazioni sensoriali visive e uditive scaturisce la terzina di giubilo del poeta:

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

La meraviglia, in questo caso, prende le forme di una sorta di invocazione – alla seconda persona singolare – al «dolce amore» (v. 13) divino⁸², proprio delle anime dei beati, qui metaforicamente paragonati a dei flauti («flaili», v. 14) in grado di emettere soltanto melodie «sante» (v. 15), vale a dire preghiere di lode a Dio. Dopo questa breve pausa dalla narrazione, essa poi continua con la seconda sezione del discorso dell'aquila, riguardante gli spiriti più alti del cielo di Giove posti nell'occhio dell'animale⁸³.

Anche nel primo dei canti dedicati all'ottavo cielo, quello delle Stelle Fisse, il poeta non può esimersi dall'esprimere il proprio stupore: il canto XXIII, infatti, è completamente dedicato alla visione del doppio trionfo di Cristo e Maria, che si manifestano al pellegrino anticipando e prefigurando la *visio Dei* che conclude l'opera⁸⁴. Questa apparizione divina,

79 Della carità delle anime e della loro conseguente luminosità aveva già parlato Salomone: cfr. Par. XIV, 37-39: ««Quanto fia lunga la festa / di paradiso, tanto il nostro amore / si raggerà dintorno cotal vesta»»; 49-51: ««onde la vision crescer convene, / crescer l'ardor che di quella s'accende, / crescer lo raggio che da esso vene»».

80 Alcuni commentatori, tra cui BALDASSARRE LOMBARDI, NICCOLÒ TOMMASEO, GIOVANNI ANDREA SCARTAZZINI, GIUSEPPE CAMPI, GIACOMO POLETTI, accostano al verso il passo di *Convivio*, III, xiv, 8: «E però è manifesto che la divina virtù, a guisa *che in* angelo, in questo amore nelli uomini discende». La luce degli angeli e dei cieli è dunque un riflesso di quella divina.

81 Cfr. Ac 2, 3-4: «Et apparuerunt illis dospertitae linguae tanquam ignis, seditque supra singulos eorum; et repleti sunt omnes Spiritu sancto et coeperunt loqui variis linguis, prout Spiritus sanctus dabat eloqui illis».

82 Alcuni commentatori, sulla scorta di *Inf.* III, 6 «'l primo amore», riconoscono in questo «dolce amor» (v. 13) lo Spirito Santo: cfr. L'OTTIMO COMMENTO, JOHANNIS DE SERRAVALLE, ISIDORO DEL LUNGO, DDP, *ad loc.*

83 Essi sono elencati dalla voce stessa dell'aquila in Par. XX, 31-72.

84 Un'analisi dei due trionfi, in relazione a Maria e alla preghiera a lei dedicata si trova *supra* § 3.2.2 (Regina

accompagnata dalle schiere delle anime beate in trionfo, che intonano cantando con una dolcezza l'antifona *Regina Coeli*⁸⁵, suscita in Dante, che ricorda, il desiderio di sottolineare il momento con un'esclamazione di giubilo:

Oh quanta è l'ubertà che si soffolce
in quelle arche ricchissime che fuoro
a seminar qua giù buone bobolce!
(*Par.* XXIII, 130-132)

Il pellegrino assiste al trionfo degli spiriti eletti che accompagnano la Vergine e Cristo. L'abbondanza della loro beatitudine è tale che il poeta, per mezzo della metafora della buona semina⁸⁶, vuole sottolinearla per accrescere il senso di tripudio e festa suscitato da quella apparizione. L'esclamazione è posta a chiosa del canto, quasi a voler concludere nel segno della meraviglia l'esperienza estatica vissuta dal pellegrino: i versi di stupore sono infatti seguiti soltanto da altre due terzine, che di fatto esplicitano in cosa consista l'abbondanza di grazia esaltata dal poeta.

Quivi *si vive e gode del tesoro*
che s'acquistò piangendo ne lo essilio
di Babillòn, ove si lasciò l'oro.
Quivi *triunfa*, sotto l'alto Filio
di Dio e di Maria, di sua *vittoria*,
e con l'antico e col novo concilio,
colui che tien le chiavi di tal *gloria*.
(*Par.* XXIII, 133-139)⁸⁷

L'anafora del «quivi» (vv. 133; 136) evidenzia nei versi termini afferenti ai campi semantici della «gioia» e della «vittoria», proprio per sottolineare gli evidenti effetti della beatitudine sulle anime del Paradiso. Esse sono prima indicate come coloro che hanno patito la sofferenza dell'esilio terreno senza lasciarsi andare a frivolezze mondane, poi tramite la menzione finale a san Pietro, figura simbolica per indicare la cristianità tutta («l'antico» e «novo concilio», v. 138). La perifrasi usata per individuarlo, nell'ultimo verso isolato dagli altri, chiude l'episodio della visione e al contempo introduce il successivo esame sulle virtù teologali, che avrà inizio proprio dinanzi al santo nel canto XXIV.

Infine, l'ultima di queste esclamazioni di giubilo è collocata proprio dopo il racconto

Coeli).

85 Cfr. *Par.* XXIII, 128.

86 Il motivo è biblico (cfr. Ps 125, 5; Pro 11, 18; Os 10, 12), e reso famoso dalla parabola evangelica del buon seminatore (cfr. Mt 13, 1-23; Mr 4, 3-34; Lc 8, 5-15). Cfr. anche 2Cor 9, 10; Gal 6, 8. Nella *Commedia*: *Purg.* XXII, 76-78.

87 I corsivi sono miei.

dell'esame di fronte agli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni⁸⁸, una delle esperienze più solenni vissute dal pellegrino. Dante, dopo aver superato brillantemente la prova, ode il canto del *Gloria Patri*, come esibizione di consenso da parte della corte celeste. E, come era accaduto per tutte le altre terzine esclamative della voce poetante, anche in questo caso lo stupore è suscitato sia dal canto sia dalla visione: «per che mia ebbrezza / intrava per l'udire e per lo viso»⁸⁹.

Oh gioia! Oh ineffabile allegrezza!
oh vita intègra d'amore e di pace!
oh senza brama sicura ricchezza!
(*Par.* XXVII, 7-9)

Subito dopo la quadruplicata manifestazione di meraviglia e questa pausa ricca di giubilo, la narrazione riprende, in netto contrasto, con l'invettiva di san Pietro contro la Chiesa corrotta. Prima però il poeta si è voluto soffermare, allungando l'esclamazione nello spazio di tutta la terzina, su alcune parole precise che definiscono il regno celeste, che qui appare in tutta la sua bellezza⁹⁰. In primo luogo la «gioia» (v. 7), esemplificata dall'emblematico «riso / de l'universo» (vv. 4-5) cui Dante ha paragonato lo spettacolo che gli si era rivelato a esame terminato. Inoltre la vita eterna viene definita «intègra» (v. 8), vale a dire perfetta e senza alcuna mancanza, come già era stato chiarito da san Benedetto nel cielo di Saturno a proposito del desiderio delle anime del Paradiso («Ivi è perfetta, matura e intera / ciascuna disianza»⁹¹). Conseguenza, ma al contempo anche causa, di questa perfezione è la certezza di una ricchezza «sicura», «senza brama» (v. 9) di altro che già non si possedeva; il fatto che le ultime due esclamazioni siano vicendevolmente connesse è retoricamente sottolineato dal chiasmo sostantivo-complemento e complemento-sostantivo. Peraltro, la sicurezza dell'eternità della beatitudine e della gioia che ne deriva verrà confermata durante la descrizione dell'Empireo, poco prima dell'ultima esclamazione e preghiera di intercessione per i viventi della voce poetante⁹²: in un unico verso il regno dei cieli viene infatti definito in endiadi «sicuro» e

88 Cfr. *supra* § 3.3.2 («Benedetto sia tu, trino e uno»).

89 Cfr. *Par.* XXVII, 5-6.

90 Nota questa particolare attenzione descrittiva del poeta ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.* ROBERT HOLLANDER, invece, sottolinea che tutte le caratteristiche del regno dei cieli, elencate dal poeta, sono tipicamente terrene ma vengono da lui immaginate nella loro sublimazione celeste: «The five conditions apostrophized by the poet (happiness, joy, love, peace, riches) are all usually associated with life in this world. Here they are all rather imagined in their transmuted spiritual forms» (DDP, *ad loc.*).

91 Cfr. *Par.* XXII, 64-65. Cfr. anche *Convivio*, III, xv, 3: «E la ragione è questa: che, con ciò sia cosa che ciascuna cosa naturalmente disia la sua perfezione, senza quella essere non può [l'uomo] contento, che è essere beato; ché quantunque l'altre cose avesse, senza questa rimarrebbe in lui desiderio: lo quale essere non può colla beatitudine, acciò che la beatitudine sia perfetta cosa, e lo desiderio sia cosa defettiva: ché nullo desidera quello che ha, ma quello che non ha, che è manifesto difetto».

92 Cfr. *Par.* XXXI, 25.

«gaudioſo». Particolare rilevanza ha infine la seconda delle caratteristiche che in questa terzina esclamativa viene attribuita al Paradiso: l'«ineffabile allegrezza» (v. 7). Anche in questo caso essa può essere posta in coppia con l'esclamazione che la precede, riferita alla «gioia» (v. 7) di cui si è già detto; peraltro, a differenza della terza e quarta dichiarazione di meraviglia, le prime occupano lo spazio di un unico verso. Niccolò Tommaseo⁹³ ha osservato che il legame tra la «gioia» e l'«allegrezza» va riscontrato nel fatto che la prima indica l'intimità del sentimento che la seconda manifesta all'esterno, in stretta connessione dunque con quel «riso / de l'universo» (vv. 4-5) cui Dante paragona il giubilo dei beati dell'ottavo cielo. Tuttavia va segnalato che l'«allegrezza» è qualificata dal poeta come «ineffabile»: essa lo è senza dubbio per un poeta mortale, legato ai limiti della Terra.

Ecco allora che la retorica dell'ineffabilità irrompe nuovamente nei versi riservati alla voce poetante, che costantemente deve sottolineare le proprie mancanze tipicamente umane. Nel cielo di Marte il poeta ammette che i suoi occhi non «soffriro» lo «sfavillare del Santo Spiro»⁹⁴; nel cielo di Giove l'esclamazione nasce al ricordo di canti che Dante definisce «da mia memoria labili e caduci»⁹⁵; nel cielo delle Stelle Fisse è la visione di Cristo e Maria a provocare spesso scacchi del poeta-personaggio⁹⁶ e, infine, la gioia del Paradiso può essere riferita solo in parte, poiché «ineffabile». Anche le esclamazioni di stupore, suscitato dal ricordo delle realtà straordinarie manifestatesi al pellegrino, sono dunque caratterizzate da questo *tòpos* ampiamente declinato nella terza cantica.

L'uso della retorica dell'ineffabilità raggiunge poi il culmine nell'ultimo canto del *Paradiso*, del quale fin qui si è tralasciato di trattare in merito alle invocazioni della voce poetante, poiché la sua specificità merita un'attenzione particolare. Negli ultimi versi del poema, che devono raccontare della massima esperienza vissuta dal pellegrino nel suo *iter* ultraterreno, si accumulano infatti ben quattro allocuzioni sacre, due delle quali rivolte direttamente a Dio. Le prime due incorniciano il momento del primo incontro con la divinità, l'apice dell'*extasis* nell'*unio mystica*⁹⁷:

93 Cfr. NICCOLÒ TOMMASEO, DDP, *ad loc.*

94 Cfr. *Par.* XVIII, 76-78.

95 Cfr. *Par.* XX, 12.

96 Le occorrenze nel canto sono numerose. Cfr. *Par.* XXIII, 32-33: «la lucente sostanza tanto chiara / nel viso mio, che non la sostenea»; 43-45: «la mente mia così, tra quelle dape / fatta più grande, di sé stessa uscio, / e che si fesse rimembrar non sape»; 55-63: «Se mo sonasser tutte quelle lingue / che Polimnïa 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»; 77-78: «mi rendei / a la battaglia de' debili cigli»; 118-120: «però non ebber li occhi miei potenza / di seguitar la coronata fiamma / che si levò appresso sua semenza».

97 Per un'analisi del canto, e di questo luogo poetico, alla luce della letteratura mistica cfr. M. ARIANI, *Canto XXXIII – La mistica preterizione: il «dicer poco» dell'ultimus cantus*, cit., a p. 982. Si rinvia alla lettura per ulteriori riferimenti bibliografici.

Io credo, per l'acume ch'io sofferesi
 del vivo raggio, ch'i' sarei smarrito,
 se li occhi miei da lui fossero aversi.
 E' mi ricorda ch'io fui più ardito
 per questo a sostener, *tanto ch'i' giunsi*
l'aspetto mio col valore infinito.
 (Par. XXXIII, 76-81)⁹⁸

Prima di poter mettere per iscritto il ricordo del momento in cui il suo sguardo («aspetto mio», v. 81) entrò in Dio («valore infinito», v. 81), Dante necessita di supplicarlo affinché lo aiuti a poter riferire e ricordare. Si tratta dell'ultima invocazione per la poesia nella *Commedia*⁹⁹:

O somma luce che tanto ti levi
 da' concetti mortali, a la mia mente
 ripresta *un poco* di quel che parevi,
 e fa la lingua mia tanto possente,
 ch'*una favilla sol* de la tua gloria
 possa lasciare a la futura gente;
 ché per tornare *alquanto* a mia memoria
 e per sonare *un poco* in questi versi,
 più si conceperà di tua vittoria.
 (Par. XXXIII, 67-75)¹⁰⁰

Anticipata, si è visto, da una triplice similitudine che illustra il venir meno della visione¹⁰¹, e da una dichiarazione di indicibilità causata dal cedimento sia delle facoltà linguistiche, sia della memoria rispetto all'eccesso cui il pellegrino ha assistito («a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio»¹⁰²) l'invocazione è ripetutamente giocata sul *tòpos* del *pauca e*

98 Il corsivo è mio.

99 Una recente proposta di Giuseppe Ledda vede anche nell'ultima supplica di Bernardo alla Vergine (««Ancor ti priego, regina, che puoi / ciò che tu vuoi, che conservi sani, / dopo tanto veder, li affetti suoi»», Par. XXXIII, 34-36), di poco precedente a questa invocazione, una preghiera per la poesia. Questa lettura marcherebbe la richiesta della voce poetante, aggiungendo a essa la supplica del santo e quella della corte celeste, ritratta nell'atto di chiudere le mani in segno di approvazione (cfr. Par. XXXIII, 39). Cfr. G. LEDDA, *Invocazioni e preghiere per la poesia nel Paradiso*, in *Preghiera e liturgia*, cit., pp. 125-154, alle pp. 149-154; ID., «*Vergine Madre*» (Paradiso, XXXIII, 1-57), cit., pp. 122-135.

100 I corsivi sono miei.

101 Cfr. Par. 58-66: «Qual è colui che sognando vede, / che dopo 'l sogno la passione impressa / rimane, e l'altro a la mente non riede, // cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione, e ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa. // Così la neve al sol si disigilla; / così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla». L'ultima immagine è virgiliana (cfr. *Aen.* III, 441-452; VI, 74-76) ed è anche l'ultima citazione dell'autore nella *Commedia*: il venir meno della memoria del poeta è rappresentato dalle foglie su cui la Sibilla scrive gli oracoli di Apollo e che il vento disperde. L'ultima immagine virgiliana nel poema allude quindi all'insufficienza dell'uomo nella conoscenza del divino. Cfr., per questa occorrenza virgiliana e per una lettura del Virgilio di Dante, R. HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco. Tragedia nella Commedia*, Firenze Olschki, 1983, in particolare alle pp. 146-150.

102 Cfr. Par. XXXIII, 56-57.

multis («un poco», v. 69; «una favilla sol», v. 71; «alquanto», v. 73; «un poco», v. 74)¹⁰³. La supplica si sviluppa in modo chiastico rispetto alla precedente dichiarazione di indicibilità, chiedendo a Dio un aiuto per «mente» (v. 68) e «lingua» (v. 70). Seguono poi i sopracitati versi in cui Dante racconta il suo incontro con la divinità. Subito dopo, come in una cornice di invocazioni, la voce poetante si abbandona a una nuova esclamazione, questa volta di ringraziamento. È l'uomo che comprende di aver ottenuto la possibilità di assistere al miracolo della rivelazione di Dio¹⁰⁴ e che per questo si lascia andare a una commossa preghiera, nella quale rende grazie per l'esperienza della visione:

Oh abbondante grazia ond'io presunsi
 ficcar lo viso per la luce eterna,
 tanto che la veduta vi consunsi!
 (Par. XXXIII, 82-84)

Come rileva Anna Maria Chiavacci Leonardi¹⁰⁵, questa cornice esclamativa con cui il poeta ha voluto dar evidenza al momento del suo congiungimento con il «valore infinito» (v. 81), sta quasi a significare, ancora una volta, una consapevolezza dei propri limiti espressivi, come se l'alto argomento non sopportasse forme comunicative differenti dall'esclamazione¹⁰⁶.

Seguono i primi due momenti della visione della divinità: l'universo in Dio e l'unità-Trinità. Tra questi e l'ultima e più solenne manifestazione dell'Incarnazione-umanità di Cristo, il poeta pone una nuova coppia di esclamazioni, questa volta una di seguito all'altra. Si tratta di una terza ammissione del poeta di inadeguatezza del proprio linguaggio a ridire ciò che gli apparve¹⁰⁷, in cui ritorna il *tòpos* del *pauca e multis* come nell'invocazione a Dio per la poesia. A questa si affianca poi una seconda esclamazione, che cerca appunto di esprimere quel «poco» (v. 123) che egli ha intellettualmente colto della manifestazione

103 Per queste osservazioni si veda: G. LEDDA, *L'ineffabilità della visio Dei e lo scacco del «geomètra»*, in *La guerra della lingua*, cit., pp. 299- 319, a p. 313; Id., *Invocazioni e preghiere per la poesia nel Paradiso*, cit., a p. 147.

104 Tutti i commentatori segnalano il fatto che il pellegrino si è spinto a guardare in Dio solo perché sostenuto dalla sua grazia; con le sue sole facoltà non avrebbe potuto spingersi tanto oltre. Cfr., per esempio, GIOVANNI ANDREA SCARTAZZINI, DDP, *ad loc.*: «l'ardire non aveva sua origine nella fiducia nelle proprie forze, ma nella fiducia nella divina grazia».

105 Cfr. ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.*

106 Tal proposito si veda anche DANIELE MATTALIA, DDP, *ad loc.*: «il poema è sparso di esclamazioni, usate normalmente come allerta, improvviso e vivace stimolo all'attenzione del lettore; e sono un modulo, osserviamo per inciso, largamente praticato nell'oratoria ecclesiastica. Nella terza cantica, tuttavia, e soprattutto in questi ultimi canti, l'esclamazione rappresenta un voluto allineamento allo stile dei mistici, il cui discorso, alieno dalla severa disciplina dell'argomentare dialettico, è costellato di vampate affettive e tramato di motivi di esaltazione e tripudio spirituali, che nell'esclamazione appunto, trovano più naturale ed immediata espressione».

107 Giuseppe Ledda (cfr. G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., p. 317) rileva che ognuno dei tre momenti della visione di Dio è aperto e chiuso da una dichiarazione di impotenza e insufficienza. Tra queste anche Par. XXXIII, 106-108.

divina della Trinità.

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'ì' vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'.

O luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!

(*Par.* XXXIII, 121-126)

Nell'ultima esclamazione del poeta nel canto, che è anche l'ultima di tutta la *Commedia*, si fondono dunque la dichiarazione di indicibilità tipica di tutte le invocazioni del *Paradiso* e la meraviglia per la massima espressione del divino cui il pellegrino ha il privilegio di assistere¹⁰⁸. La Trinità è infatti teologicamente rappresentata, attraverso l'apostrofe alla «luce eterna» (v. 124), con perfetta circolarità: Dio Padre intende se stesso nel Figlio e, a sua volta il Figlio intende il Padre¹⁰⁹. All'interno di questo rapporto si genera l'amore, cioè lo Spirito Santo, effuso dall'uno e dall'altro. Di fronte al più alto dei misteri divini, solo la retorica dell'esclamazione pare appropriata alla voce poetante, che quindi si appresta a chiudere l'opera nel segno dello stupore e della impossibilità comunicativa¹¹⁰.

4.2 Due esempi di retorica sacra

Come è ovvio che sia, la voce poetante è sempre presente lungo tutta la narrazione, per guidare il lettore nell'interpretazione di quanto egli ha la missione di rivelare riguardo l'esperienza del pellegrino¹¹¹. Solo in alcuni momenti, di cui si è cercato di dare ragione, la sua presenza si fa più imponente, per sottolineare argomenti particolarmente importanti o per esprimere, si è visto, le proprie sensazioni riguardo l'enorme scarto tra la materia da trattare e le sue limitate facoltà umane. La presenza "liturgica" nelle parole del poeta non è tuttavia ascrivibile alle sole invocazioni per la poesia o alle esclamazioni di giubilo e meraviglia proferite di fronte alle realtà celesti.

In particolare, due sono i luoghi che qui si vogliono analizzare: si tratta di interventi del tutto differenti tra loro, calati in contesti altrettanto distinti. Ciò che li accomuna è il fatto

108 Cfr. ENRICO MESTICA, DDP, *ad loc.*: «In questa apostrofe tu senti quasi lo scoramento del Poeta per la sua impotenza nel rappresentare, e a un tempo l'esaltazione della sua anima al ricordo di così alta Visione».

109 Cfr. Mt 11, 27: «Omnia mihi tradita sunt a Patre meo, et nemo novit Filium, nisi Pater; neque Patrem quis novit, nisi Filius et cui voluerit Filius revelare»; Io 10, 15: «Sicut novit me Pater, et ego agnosco Patrem et animam meam pono pro ovibus meis».

110 Cfr. *Par.* XXXIII, 142-145: «A l'alta fantasia qui mancò possa; / ma già volgeva il mio disio e 'l velle, / si come rota ch'igualmente è mossa, // l'amor che move il sole e l'altre stelle».

111 Cfr., tra gli altri, *Par.* XII, 1-9; XIV, 28-33; 118-122; XX, 73-78; 142-144.

che, in queste occasioni, il poeta rende “sacro” il proprio linguaggio, inserendovi espressioni propriamente liturgiche o strutture caratteristiche della lode cristiana. Il primo di questi interventi è ravvisabile in un verso del XVII canto: il pellegrino si trova nel cielo di Marte, nel vivo del dialogo con Cacciaguida, che di lì a poco gli rivelerà il suo destino terreno nella famosa profezia riguardo l’esilio¹¹². La presenza dei moduli tipici della preghiera nelle parole con cui Dante si rivolge al proprio avo è già stata segnalata¹¹³. Tuttavia, per un momento, la modalità di espressione liturgica diviene propria anche del poeta: si tratta dei pochi versi che anticipano il lungo racconto di Cacciaguida sulla sorte del pellegrino sulla Terra. Dante sceglie di introdurre il discorso dell’avo soffermandosi sulla sua chiarezza comunicativa. Egli non parla in modo oscuro e incomprensibile come gli oracoli antichi delle genti pagane¹¹⁴, ma con «chiare parole» (v. 34) e «preciso / latino» (vv. 34-35), la lingua propria di coloro che nacquero dopo Cristo¹¹⁵:

112 Cfr. *Par.* XVII, 55-99. Sull’importanza del canto e della profezia di Cacciaguida per l’autobiografia di Dante, cfr. G. LEDDA, *Autobiografismo profetico e costruzione dell’identità. Una lettura di Paradiso XVII*, in «L’Alighieri», 36 (2010), pp. 87-113. si veda anche F. MONTUORI, *Canto XVII – Le parole dell’esilio tra l’eterno e il tempo*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 1, pp. 491-530.

113 Cfr. *supra* § 2.1 (*Struttura liturgica delle preghiere ai beati*).

114 Sulla differenza comunicativa dei tempi prima e dopo l’avvento di Cristo insistono molto i commentatori antichi. Si veda, per esempio, L’OTTIMO COMMENTO, DDP, *ad loc.*: «Onde nota, che innanzi dello avvenimento del nostro Signore in carne umana, tutto il mondo era pieno d’idoli e d’indovinamenti e risponsi diabolichi, come appare per tutti li libri delle Scritture sacre, e delli storiogrifi, e de’ poeti. Li quali demonj con parole tronche e doppie sodducevano le genti, e menavano in ruina d’anima e di corpo; e, secondo che nella storia scolastica [si] testimonia, molte statue dell’idoli caddero nella natività di Cristo, segnale che la coltura dell’idoli per l’avenimento di Dio andava in ruina»; ANONIMO FIORENTINO, DDP, *ad loc.*: «Qui vuol mostrare come quella alma, ciò è messer Cacciaguida, chiaramente e con lucida responsione rispuose a sua domanda; e dice che non gli rispuose per ambagie, ciò è per dubbia responsione, sì come faceano queglii spiriti che faceano risposta nelle sculture e negli idoli, innanzi che Cristo venisse al mondo ad incarnarsi. Dice che *invescava*, imper quello ch’era uno idolo in quel tempo, ch’era appellato Iddio delle mosche, ed era appellato Balzebut, ciò è interpretato Iddio di mosche; e avea tal nome, però che innanzi a lui sempre avea moltitudine di mosche, et in esso venia lo demonio e dava risposta, e sempre parlava sì equivoco che pur dopo il fatto si si intendea quello ch’avea risposto. Dice gli dottori che stavano intorno ad esso tante mosche, imperò che queglii gentili gli faceano spesso sacrificio, et uccideano agnelli e vitelli, sì che per quello sangue le mosche traevano molto là a quello luogo, sì come fanno alla beccheria»; JOHANNIS DE SERRAVALLE, DDP, *ad loc.*: «Pro quo intelligendo, notandum est, quod antiquo tempore, antequam Agnus Dei, scilicet Christus, esset crucifixus, pagani consulebant Deos suos falsos; et illi dabant responsa enigmatica, que non intelligebantur; et ideo qui a talibus petebant consilia, decipiebantur. Nota quod ambages, proprie, sunt verba enigmatica, habentia diversos sensus et pugnancia, et nesciunt audientes qui illorum sensuum sit tenendus. Modo iste spiritus non respondit auctori per tales ambages, sed per verba clara et bene intelligibilia. Non per ambages, idest verba enigmatica, in quibus gens follis, idest gens pagana, follis, idest decepta vel stulta, iam inviscabatur, idest sicut avis in visco capiebatur, priusquam esset occisus Agnus Dei qui peccata tollit, idest Christus, sed per verba clara et preciso latino, respondit ille amor paternus, clausus, scilicet in suo lumine, et apparens de suo proprio risu».

115 Su quale sia la lingua parlata da Cacciaguida, che passa dal latino (*Par.* XV, 28-30) a una lingua ineffabile (XXV, 39: «ch’io non li ’ntesi sì parlò profondo»), al fiorentino dei suoi tempi (XVI, 33: «non con questa moderna favella»), cfr. A. PÉZARD, *Les trois langues de Cacciaguida*, in «Revue des études italiennes», XIII (1967), pp. 217-238; R. HOLLANDER, *Studies in Dante*, cit., pp. 125-127; C.E. HONESS, *Expressing the Inexpressible: the Theme of Communication in the Heaven of Mars*, cit.; A. JACOMUZZI, *Considerazioni sopra i canti di Cacciaguida*, in ID., *L’imago al cerchio e altri studi sulla Divina Commedia*, cit., pp. 114-140; B. MARTINELLI, *Cacciaguida oracolo di Dio (Paradiso XVI-XVII)*, in ID., *Dante. L’altro viaggio*, cit., pp. 259-288, alle pp. 274-279; P. MANNI, *La lingua di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 94.

Né per ambage, in che la gente folle
già s'invicava pria che fosse anciso
l'Agnel di Dio che le peccata tolle,
ma per chiare parole e con preciso
latin rispuose quello amor paterno
chiuso e parvente nel suo proprio riso.
(*Par. XVII, 31-36*)¹¹⁶

Per segnalare il momento che fece da discriminare tra due modalità comunicative differenti, fallaci prima, giuste poi, il poeta sceglie il sacrificio di Cristo sulla croce, vale a dire la Redenzione dell'uomo dalla colpa del peccato originale. Per alludervi usa una perifrasi "liturgica", che traduce alla lettera la frase evangelica che indica Gesù:

Alter die vidit Ioannes Iesum venientem ad se et ait: Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi¹¹⁷.

La citazione scritturale venne poi trasposta in preghiera da papa Sergio I (682-701) come antifona della Messa nel momento della *fractio panis*. Mentre in origine l'invocazione veniva ripetuta più volte sempre con la richiesta «miserere nobis», verso l'XI secolo la ripetizione venne ridotta a sole tre volte, con l'ultima che riportava la supplica «dona nobis pacem»¹¹⁸:

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis;
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis;
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Quello dell'agnello è un vero e proprio *tòpos* nella cultura biblica, prima di tutto veterotestamentaria. Nella lingua aramaica, infatti, la stessa parola può significare sia «agnello» sia «servo»; l'ambivalenza etimologica sta probabilmente alla base del «servo sofferente» di una profezia di Isaia, in cui il mondo cristiano vide una prefigurazione del Cristo:

Despectum, et novissimum virorum, virum dolorum et scientem infirmitatem, et quasi abscontitus vultus eius et despectus, unde nec reputavimus eum. [...] Iblatus est quia ipse voluit et non aperuit os suum, sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram tondeute se obmutescet et non aperit os suum¹¹⁹.

116 Il corsivo è mio.

117 Cfr. Io 1, 29.

118 Per le informazioni sulla preghiera cfr. F. OPPENHEIM, s.v. *Agnus Dei*, in *Enciclopedia Cattolica*, cit., vol. I, coll. 489-490; M RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, cit., vol. III, 497-499.

119 Cfr. Is 53, 3; 7. Che tale figuralità tra il «servo sofferente» di Isaia e Cristo fosse già radicata in età apostolica è provato dall'episodio di Filippo e l'Eunuco: cfr. Ac 8, 32; 35.

In ognuna di queste occorrenze l'immagine dell'agnello è utilizzata dagli scrittori sacri come emblema di mitezza e arrendevolezza, caratteristiche fondamentali per il Messia che viene a fare la volontà di Dio.

La perifrasi utilizzata dal poeta allude quindi a questa costellazione di immagini scritturali ed eucologiche: nel contesto in cui è inserita, tuttavia, essa non innesca tanto una riflessione "liturgica" quanto piuttosto un riferimento "teologico" al momento della Redenzione operata dal Cristo e quindi alla carità e al sacrificio per la salvezza degli uomini. Liturgico è invece l'altro contesto del poema in cui viene inserita un'analogia perifrasi; a essa segue infatti l'esplicita citazione della preghiera:

Io sentia voci, e ciascuna pareva
pregar per pace e per misericordia
l'Agnel di Dio che le peccata leva.
Pur 'Agnus Dei' eran le loro essordia;
una parola in tutte era e un modo,
sì che pareva tra esse ogni concordia.
(*Purg.* XVI, 16-21)

Il pellegrino si trova in Purgatorio, nella cornice degli iracundi, che rivolgono la loro preghiera a Cristo come modello di mansuetudine, scontando e ribaltando il loro peccato¹²⁰: egli è alluso in modo quasi del tutto analogo a quello scelto dal poeta in *Paradiso*, fatta eccezione per la traduzione «leva» (v. 18) del latino «tolle» mantenuto nella terza cantica¹²¹. Gli spiriti purganti chiedono «pace» e «misericordia» (v. 17), e nell'atto liturgico appaiono a Dante in uno stato di «concordia». Si tratta di elementi contrari a quanto avevano vissuto in vita a causa del loro peccato. Il luogo scritturale è peraltro citato in una delle *Epistole*, la VII, indirizzata all'imperatore Arrigo VII: le attese di rinnovamento politico e sociale che coincidevano con la discesa di Arrigo in Italia avevano spinto Dante a esortarne l'azione politica, riferendosi all'imperatore con proprio con quelle parole:

Tunc exultavit in te spiritus meus, cum tacitus dixi mecum: «Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi»¹²².

120 Il rapporto tra l'«Agnello di Dio» e i peccatori della terza cornice è ben evidenziato da BENVENUTO DA IMOLA, DDP, *ad loc.*: «Modo ad propositum isti iracundi petunt veniam humiliantes se Agno Dei, quem provocaverant ad iram irascendo; qui Agnus non est iratus inferentibus sibi ludibrium et supplicium, imo rogabat pro illis». Sulla preghiera recitata in Purgatorio cfr. E. ARDISSINO, *I canti liturgici del Purgatorio dantesco*, cit., pp. 39-65; F. ZANINI, *Liturgia ed espiazione nel Purgatorio: sulle preghiere degli avari e dei golosi*, cit., pp. 47-63, in particolare pp. 51-52.

121 Su l'Agnello di Dio che «tolle» i peccati, inteso non come 'leva' ma come 'prende su di sé' cfr. V. PACCA, «L'Agnel di Dio che le peccata tolle» (*Paradiso XVII 33*), in «Nuova rivista di letteratura italiana», XIII (2010), 1-2, pp. 231-235.

122 Cfr. *Epistulae*, VII, 10; cfr. anche P. MAZZAMUTO, *Canto XVI*, in *Lectura Dantis Scaligera – Purgatorio*,

La presenza del passo giovanneo in un contesto “profano” non deve sorprendere, tanto più se si considera il contesto; i paragrafi precedenti della stessa *Epistola* descrivevano infatti il panorama politico italiano come privato della pace e dominato invece dal «lavor» delle lotte civili:

Inmensa Dei dilectione testante, relicta nobis est pacis hereditas, ut in sua mira dulcedine militie nostre dura mitescerent, et in usu eius patrie triumphantis gaudia mereremur. At livor antiqui et implacabilis hostis, humane prosperitati semper et latenter insidians, nonnullos exheredando volentes, ob tutoris absentiam nos alios impius denudavit invitos¹²³.

La pace e la mitezza, doni di Dio, sono state cancellate dal diavolo, che si è servito per questo di alcune persone «exheredando volentes», cioè disposte a perdere quei doni preziosi pur di conquistare potere e fama. L'identificazione dell'imperatore con l'Agnello è dunque nell'*Epistola* una necessità per riportare quella pace e quella mitezza che sono state perdute: tanto dagli uomini politici, quanto dagli iracundi della terza cornice del monte durante la loro vita terrena. Anche nel caso epistolare, quindi, l'*Agnus Dei* è chiamato a ribaltare una situazione che ha anche una forte valenza pubblica e politica.

Si può cercare allora di giustificare la scelta di inserire questo titolo per designare Cristo anche nel *Paradiso*, a partire dal contesto in cui esso è calato¹²⁴. Il poeta utilizza la perifrasi per introdurre le parole di Cacciaguida in relazione al destino politico di Dante, ma prima di questo momento, nei canti che precedono, e soprattutto nel XV e XVI, egli aveva tracciato una storia della città di Firenze e della gloria e giustizia proprie dei tempi in cui aveva vissuto¹²⁵:

Firenze, Le Monnier, 1971, pp. 577-612, alle pp. 581-586. Sul profetismo nelle *Epistole* cfr. G. LEDDA, *Modelli biblici e identità profetica nelle Epistole di Dante*, in «Lettere Italiane», LX (2008), 1, pp. 18-42. Sull'importanza della figura di Arrigo VII, interpretata in chiave messianica a partire da citazioni scritturali, si vedano anche: A. JACOMUZZI, *Dante, le epistole politiche*, Torino, Giappichelli, 1974, pp. 1-19; P. RIGO, *Tempo liturgico nell'Epistola ai Principi e ai Popoli d'Italia*, in «Lettere Italiane», XXXII (1980), pp. 222-231, poi in EAD., *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 33-44; E. BRILLI, *Reminiscenze scritturali (e non) nelle epistole dantesche*, in «La Cultura», XLV (2007), pp. 439-455; C.E. HONESS, *Introduction*, in DANTE ALIGHIERI, *Four Political Letters*, translated and with a commentary by C.E. HONESS, London, Modern Humanities Research Association, 2007, pp. 1-41.

123 Cfr. *Epistulae*, VII, 2-3.

124 Solo un'altra volta, nel *Paradiso*, Dante menziona l'Agnello; cfr. *Par.* XXIV, 1-3: «“O sodalizio eletto a la gran cena / del benedetto Agnello, il qual vi ciba / si che la vostra voglia è sempre piena”». In questo contesto, tuttavia, l'allusione scritturale si riferisce piuttosto all'immagine della cena per la beatitudine celeste. Cfr. *Ap* 19, 9: «Beati qui ad cenam nuptiarum Agni vocati sunt».

125 Letture complessive dei canti sono quelle di F. FRANCESCHINI, “*Mediante Beatrice*”: *semiotica linguistica dei canti XV, XVI e XVII del Paradiso*, in ID., *Tra secolare commento e storia della lingua. Studi sulla Commedia e le antiche glosse*, Firenze, Cesati, 2008, pp. 55-92; G. INGLESE, *Canti XV-XVI-XVII. Cacciaguida*, in *Esperimenti danteschi – Paradiso*, cit., pp. 169-184; G.C. ALESSIO, *Paradiso XV-XVII. I canti di Cacciaguida*, in *Il trittico di Cacciaguida. Lecura Dantis Scaligera 2008-2009*, cit., pp. 17-52; G.

«Fiorenza dentro de la cerchia antica,
ond'ella toglie ancora e terza e nona,
si stava in pace, sobria e pudica.
(*Par. XV, 97-99*)¹²⁶

«Con queste genti, e con altre con esse,
vid'io Fiorenza *in sì fatto riposo*
che non avea cagione onde piangesse.
Con queste genti *vid'io glorioso*
e giusto il popol suo, tanto che 'l giglio
non era ad asta mai posto a ritroso,
né per division fatto vermiglio». (Par. XVI, 148-154)¹²⁷

Il benessere sociale e politico dei tempi di Cacciaguida entra in collisione con la degenerazione e la corruzione proprie dei tempi di Dante¹²⁸, cui non viene fatto riferimento in modo esplicito, tuttavia nelle sue parole traspare tutta la delusione di chi, avendo vissuto tempi gloriosi, vede la sua città mutata in peggio per molte ragioni: la mescolanza con gli abitanti del contado («Oh quanto fora meglio esser vicine / quelle genti [...] / che averle dentro e sostener lo puzzo»; «Sempre la confusion de le persone / principio fu del mal de la cittade»)¹²⁹; la decadenza delle stirpi («Le vostre cose tutte hanno lor morte, / sì come voi»¹³⁰); la fama delle genti illustri di Firenze, venuta meno e oscurata con il passare degli anni («ciò ch'io dirò de li alti Fiorentini / onde la fama nel tempo nascosa»¹³¹); la divisione tra le famiglie Buondelmonti e Amidei per un matrimonio mancato, contrasto mai più sanato e causa della futura frattura della città in guelfi e ghibellini («Molti sarebber lieti, che son tristi»¹³²). Come in una *climax* sulla decadenza, poi, il racconto culmina con il ricordo

MAZZOTTA, *Musica e storia nel Paradiso 15-17*, in «Critica del testo», XIV (2011), 2 (*Dante oggi/2*), pp. 333-348 (poi in Id., *Confine quasi orizzonte. Saggi su Dante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 67-80).

126 Il corsivo è mio.

127 Il corsivo è mio.

128 A esse si fa riferimento più volte nella *Commedia*, anche entrando nel merito della divisione della città. Cfr., tra gli altri, *Inf.* VI, 49-50; 61-63; X, 42-51; 73-93; XIII, 143-150; XV, 61-78; *Purg.* VI, 82-84; XIV, 49-51; 58-66. Quando Dante giungerà all'Empireo, dirà di essere approdato «di Fiorenza in popol giusto e sano» (*Par. XXXI, 39*): la Firenze del suo tempo diventa quindi l'emblema per eccellenza della città ingiusta e corrotta, in opposizione alla città celeste, descritta con le stesse parole usate per la Firenze di Cacciaguida («glorioso / e giusto il popol suo», XVI, 151-152). Per queste osservazioni si veda G. LEDDA, *Canto XV – Dante e Cacciaguida nel cielo di Marte: i modelli, il martirio, la città*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 1, pp. 430-458, alle pp. 451-458.

129 Cfr. *Par. XVI, 52-55; 67-68*. Su queste tematiche nel canto XVI, cfr. J. BLANCO JIMENEZ, *Il canto del presente (Paradiso XVI)*, in «Studi Danteschi», LXXVII (2012), pp. 249-274. si veda anche L. MARCOZZI, *Canto XVI – Il declino di Firenze e il trionfo del tempo*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 1, pp. 459-490.

130 Cfr. *Par. XVI, 79-80*.

131 Cfr. *Par. XVI, 86-87*.

132 Cfr. *Par. XVI, 140*.

dell'uccisione dello stesso Buondelmonte, immolato dai fiorentini ai piedi della statua mutila di Marte a guardia del Ponte Vecchio:

«Ma conveniesi, a quella pietra scema
che guarda 'l ponte, che Fiorenza fesse
vittima ne la sua pace postrema».
(*Par.* XVI, 145-147)

La menzione del dio della guerra sottolinea dunque, nel discorso, l'inizio dell'epoca delle discordie civili, che ancora pesano sulla città¹³³. Sulla parola «division» (v. 154), infatti, si chiude il racconto di Cacciaguida, e con esso il canto XVI, prima della profezia del canto successivo. L'allusione a Cristo, l'Agnello che toglie i peccati e al quale, nel testo liturgico di riferimento, viene chiesto di riportare la pace, pare dunque pertinente al contesto entro cui è calata da Dante. Non è una preghiera esplicita, come in *Purgatorio*, ma concorre a sottolineare una tematica cara al poeta. L'esilio, infatti, è una diretta conseguenza delle guerre civili e della discordia tra gli uomini. Lo chiarisce bene Cacciaguida, riempiendo la sua profezia di allusioni alle divisioni, alla guerra e alle parti politiche in causa («la colpa seguirà la parte offensa»; «la compagnia malvagia e scempia»; «n'avrà rossa la tempia»; «a te fia bello / averti fatta parte per te stesso»)¹³⁴. Mancano quindi, negli uomini, quella concordia e quella carità che invece sono proprie dei cieli¹³⁵. Poco dopo la perifrasi liturgica dell'Agnello, infatti, Cacciaguida viene designato come l'«amor paterno» (v. 35) del pellegrino, amorevole in quanto partecipe della carità propria di tutte le anime del Paradiso, desiderose di soddisfare le preghiere dei mortali. È infatti posta all'inizio di questi canti del cielo di Marte la già citata dichiarazione del poeta, che, sotto la forma di una domanda retorica, mostra una chiara accettazione della credenza cristiana dell'intercessione dei beati nei confronti dei vivi:

Come saranno a' giusti prieghi sorde
quelle sustanze che, per darmi voglia
ch'io le pregassi, a tacer fur concorde?
(*Par.* XXV, 7-9)

133 Dante aveva già menzionato la statua di Marte nella prima cantica, sempre in relazione alle guerre civili che dividono i fiorentini. Cfr. *Inf.* XIII, 143-145: «'I fui de la città che nel Battista / mutò 'l primo padrone; ond'ei per questo // sempre con l'arte sua la farà trista».

134 Cfr. *Par.* XVII, 52; 62; 66; 68-69: i corsivi sono miei.

135 Un riferimento alla concordia, proprio in relazione alla preghiera dell'*Agnus Dei*, e in opposizione alla discordia generata dall'ira, si ha in *Purg.* XVI, 19-21: «Pur 'Agnus Dei' eran le loro essordia; / una parola in tutte era e un modo, / sì che pareva tra esse ogni concordia». L'orazione viene intonata individualmente dalle anime purganti, ma in perfetta concordia le une con le altre.

Infine, va segnalato che in questi canti ricorre, con una certa insistenza, l'uso del termine «agnello»¹³⁶. Oltre alla perifrasi in questione, esso compare in altri due luoghi del dialogo con Cacciaguida, seppure il contesto sia differente da quello scritturale¹³⁷. Il rapporto tra l'immagine dell'agnello e Cristo ha il suo perno nel sacrificio operato dal Figlio per la salvezza dell'umanità: questo sacrificio è anche proprio degli spiriti combattenti del cielo di Marte, che come Cacciaguida «vennero dal martiro a questa pace»¹³⁸, ovvero morirono in nome della fede. D'altra parte, il primo canto udito nel nuovo cielo, che accompagna la manifestazione della croce sotto la cui forma si presentano i nuovi beati, celebra proprio la Resurrezione di Cristo e dunque il suo sacrificio e la sua vittoria sulla morte:

Ben m'accors'io ch'elli era d'alte lode,
però ch'a me venia «Resurgi» e «Vinci»
come a colui che non intende e ode.
(*Par.* XIV, 124-126)

Nel cielo di coloro che morirono per la fede, e sperimentarono la stessa sconfitta e lo stesso trionfo di Cristo, i due verbi risuonano con una dolcezza ineffabile, per evocare il modello cristologico del sacrificio e della crocifissione.

L'ultimo luogo del testo dantesco che si vuole analizzare, in cui il poeta ammanta la propria voce di retorica sacra, riguarda invece Beatrice. Nei canti conclusivi del *Paradiso*, che preparano alla visione finale di Dio nell'Empireo, la donna assume un ruolo via via più marginale sul piano narrativo: se infatti durante l'ascesa nei cieli era stata una protagonista privilegiata del viaggio del pellegrino, sempre pronta a sanare i suoi dubbi di uomo, a rivelargli le realtà celesti e a mediare durante gli incontri con i beati, avvicinandosi alla meta finale ella si fa presenza più discreta, benché ancora fondamentale. Dante prepara se stesso – e anche il lettore – a un progressivo abbandono di Beatrice, che avrà luogo nei canti XXX e XXXI¹³⁹. Come guida ella verrà sostituita da san Bernardo, ultimo intercessore di Dante e

136 Nella *Commedia* la parola ritorna sette volte, di cui sei nella terza cantica. Cfr. la già citata occorrenza di *Par.* XIV, 2, cui si aggiungono *Par.* V, 82; XXV, 5. Tre volte, invece, è ripetuta nei canti del cielo di Marte. A queste si aggiunge la citazione purgatoriale della cornice degli iracondi: cfr. *Purg.* XVI, 18.

137 Si tratta di un proverbio popolare (cfr. *Par.* XVI, 70-72: «e cieco toro più avaccio cade / che cieco agnello») e di una similitudine (cfr. *Par.* XVI, 116 «com'agnel si placa»).

138 Cfr. *Par.* XV, 148. Sul tema del martirio nei canti del cielo di Marte cfr. R.J. QUINONES, *Foundation Sacrifice in Dante's Commedia*, University Park (PA), The Pennsylvania State University Press, 1994, pp. 123-135; G.P. RAFFA, *Divine Dialectic. Dante's Incarnational Poetry*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2000, pp. 124-195; 223-239.

139 Sui canti XXX e XXXI cfr.: F. SALSANO, *Beatrice o la sublimazione dell'amore*, in Id., *Personaggi della Divina Commedia*, Cassino, Sangermano, 1984; M. PAZZAGLIA, *Beatrice nella Vita Nuova e nella Commedia*, in «Lecture classensi», XXV (1996), 21-37; S. CRISTALDI, *Canti XXX-XXXI. Profili oltre il tempo e lo spazio*, in *Esperimenti danteschi – Paradiso 2010*, cit., pp. 285-310; M.G. RICCOBONO, «Con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta». *Dante autore sul proscenio*, in *Dante poeta-profeta pellegrino autore. Strutturazione espressiva della Commedia e visione escatologica dantesca*, Roma,

indispensabile tramite nel dialogo con la Vergine; tuttavia il valore terreno della donna, fortemente presente dal primo incontro purgatoriale¹⁴⁰, sebbene costantemente accostato a quello celeste, viene definitivamente messo da parte. Il saluto a Beatrice è duplice; si è già trattato precedentemente del commiato del pellegrino dalla donna che gli ha permesso di intraprendere il cammino salvifico nell'aldilà¹⁴¹, nelle forme di un'ultima, commossa, preghiera¹⁴²:

«O donna in cui la mia speranza vige,
 e che soffristi per la mia salute
 in inferno lasciar le tue vestige,
 di tante cose quant' i' ho vedute,
 dal tuo podere e da la tua bontate
 riconosco la grazia e la virtute.
 Tu m'hai di servo tratto a libertate
 per tutte quelle vie, per tutt' i modi
 che di ciò fare avei la potestate.
 La tua magnificenza in me custodi,
 sì che l'anima mia, che fatt'hai sana,
 piacente a te dal corpo si disnodi».
 (Par. XXXI, 79-90)

L'orazione, si è visto, è costellata di riferimenti lessicali all'invocazione finale di Bernardo alla Vergine: il ricorso a parole come «speranza» (v. 79), «salute» (v. 80), «bontate» (v. 83), «virtute» (v. 84) e «magnificenza» (v. 88), l'appellativo «donna» (v. 79), l'argomento del sacrificio («soffristi per la mia salute / in inferno lasciar le tue vestige», 80-81), legato alla salvezza, sono tutti elementi che ritorneranno nella preghiera del santo¹⁴³. L'immagine di Beatrice è dunque connotata da elementi “sacri” che la pongono in analogia con la Vergine e

Aracne, 2013; G. MAZZOTTA, *Paradiso 30-33*, in Id., *Reading Dante*, cit., pp. 258-269.

140 Al di là del significato allegorico dell'apparizione di Beatrice nel Paradiso Terrestre, Dante mette in campo, nella scena, una ricca umanità. Nei primi versi, il filo conduttore è sentimentale, tra il ricordo dell'amore giovanile e le nuove sensazioni provate alla vista della donna amata. Cfr. *Purg.* XXX, 34-39: «E lo spirito mio, che già cotanto / tempo era stato ch'a la sua presenza / non era di stupor, tremando, affranto, // senza de li occhi aver più conoscenza, / per occulta virtù che da lei mosse, / d'antico amor sentì la gran potenza», i corsivi sono miei; 46-48: «“Men che dramma / di sangue m'è rimasto che non trema / conosco i segni de l'antica fiamma”», i corsivi sono miei. Sul primo incontro con la donna nel Paradiso Terrestre, e per ulteriori riferimenti bibliografici, cfr.: L. PERTILE, *Aspettando Beatrice*, in *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998; A. STAÛBLE, *Canto XXX*, in *Lectura Dantis Turicensis – Purgatorio*, cit., pp. 463-472; C. BOLOGNA, *Canti XXX-XXXI. Il ritorno di Beatrice*, in *Esperimenti danteschi – Purgatorio 2009*, cit., pp. 295-317; G. FERRONI, *Canto XXX – Il ritorno di Beatrice*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Purgatorio*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2014, vol. 2: *Canti XVIII-XXXIII*, pp. 898-924.

141 Cfr. *Inf.* II, 52-74.

142 Cfr. *supra* § 2.3 («Sorrise e riguardommi»: pregare Beatrice).

143 Cfr. *Par.* XXXIII, 12; 13; 20; 21; 25; 27. Cfr. *supra* § 2.3 («Sorrise e riguardommi»: pregare Beatrice). Si vedano, inoltre, J. SCOTT, *Canto XXXI*, in *Lectura Dantis Turicensis – Paradiso*, cit., pp. 473-489; S. CARAPEZZA, *La preghiera a Beatrice tra modelli letterari e liturgici*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia*, cit., pp. 109-124; C. LE LAY, *Béatrice à la lumière de Marie*, in *Marie dans la Comédie de Dante*, cit., pp. 389-420, alle pp. 408-420.

le conferiscono definitivamente l'aura di santità propria delle anime del Paradiso: il suo ritorno nella candida rosa dei beati, a rimirar «l'eterna fontana»¹⁴⁴, sancisce l'allontanamento definitivo dal pellegrino e l'uscita di scena dal poema a pochi passi dalla fine.

Ma prima di questo abbandono del *viator*, anche il poeta, e quindi il Dante-uomo ancora legato ai vincoli di mortalità, deve prendere le distanze da Beatrice: in particolare, è la donna terrena che viene messa da parte, per lasciare spazio a quella celeste¹⁴⁵. Ormai il pellegrino è approdato nell'ultimo cielo, l'Empireo, e dunque è indispensabile liberarsi dalle realtà contingenti, per dedicarsi a quelle puramente spirituali. Nell'*incipit* del canto XXX questo distacco è sancito dal commiato del poeta a Beatrice. L'abbacinante manifestazione divina apre la nuova scena nel segno della sparizione di tutto il visibile: nel cielo di pura luce è necessario lasciare il mondo percepibile ai sensi per prepararsi all'estasi e alla gloria di cui godono gli spiriti del Paradiso. In questo senso vanno interpretati i versi 14-15; il consueto volgere lo sguardo verso la propria guida diventa, in questo nuovo contesto, quasi una costrizione, dettata sì dall'amore, ma che vuole sottolineare che ormai, sulla scena, c'è qualcosa che per Dante ha un'attrazione superiore a quella della donna:

per che tornar con li occhi a Bëatrice
nulla vedere e amor mi *costrinse*.
(*Par.* XXX, 14,15)¹⁴⁶

Segue l'addio del poeta che si rende conto di non poter dedicare più alcun canto alla sua donna, segno visibile, nel mondo terreno, dell'altro mondo, invisibile ed eterno. La rinuncia è qui puramente poetica; si tratta infatti di una dichiarazione di insufficienza alla lode, la forma espressiva che fin dai tempi della *Vita Nova* aveva raccontato dell'amore per Beatrice¹⁴⁷:

Se quanto infino a qui di lei si dice
fosse conchiuso tutto in una *loda*,
poca sarebbe a fornir questa vice.
La bellezza ch'io vidi si trasmoda
non pur di là da noi, ma certo io credo
che *solo il suo fattor tutta la goda*.
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,

144 Cfr. *Par.* XXXI, 93.

145 Su questo tema si veda L. PERTILE, *Dimenticare Beatrice*, in ID., *La punta del disio*, cit., pp. 235-246.

146 Il corsivo è mio.

147 La *Vita Nova* è fortemente intessuta di liturgia. Si veda, per questo, M. PICONE, *Rito e narratio nella Vita Nuova*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. I. Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 141-158.

così lo rimembrar del *dolce riso*
la mente mia da me medesmo scema.

Dal primo giorno ch'i' vidi il suo viso
in questa vita, infino a questa vista,
non m'è il seguire al mio cantar preciso;
ma or convien che mio seguir desista
più dietro a sua bellezza poetando,
come a l'ultimo suo ciascuno artista.
(*Par. XXX, 16-33*)¹⁴⁸

Le sei terzine dell'abbandono sono dense di espressioni che pongono il passo in relazione ad altri del poema. In primo luogo l'inizio, imperniato su un'ipotesi iperbolica, esplicita l'impossibilità di riferire la bellezza della donna in una comune lode. Una simile dichiarazione di indicibilità, legata proprio al sorriso della donna, che pure qui viene menzionato («dolce riso», v. 26), era stata tracciata dal poeta nel canto XXIII, dedicato alla visione del trionfo di Cristo e la Vergine:

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

In questa «non-invocazione»¹⁴⁹ si afferma che il sorriso di Beatrice è ben visibile al pellegrino, tuttavia la retorica dello scacco agisce sul poeta: egli non riesce a rappresentare pienamente una tale visione. La donna, infatti, è già qualificata, come nel XXX canto, mediante elementi «sacri» («il santo riso», v. 59; «il santo aspetto», v. 60), che la rendono più simile ai beati rispetto alla Beatrice terrena cantata in vita per la sua bellezza. Questa bellezza, infatti, non è più qualcosa di terreno, sensibile e mortale, ma, in Paradiso si «trasmoda»¹⁵⁰, va oltre l'umano: una lode non basta più per riferirla, serve una forma espressiva più consona, che renda ragione della trasformazione avvenuta nei cieli. La nuova Beatrice è una Beatrice completamente sacralizzata¹⁵¹. Il Dante mortale non può comprendere appieno, e dunque

148 I corsivi sono miei.

149 Per questa definizione cfr. R. HOLLANDER, in *The Invocations of the Commedia*, in ID., *Studies in Dante*, cit., p. 37; G. LEDDA, in *La guerra della lingua*, cit., p. 41; ID., *Invocazioni e preghiere per la poesia nel Paradiso*, cit., pp. 142-143.

150 Cfr. *Par. XXX, 19*.

151 Molti tra i commentatori, soprattutto tra i più antichi, giustificano l'abbandono della lode sottolineando l'identificazione di Beatrice con la Teologia. Cfr., tra gli altri, JACOPO DELLA LANA, DDP, *ad loc.*: «Qui

riferire per mezzo della poesia, le sue qualità divine: solo Dio può godere della metamorfosi della donna in beata («solo il suo fattor tutta la goda»¹⁵²).

Questo XXX canto pone dunque una frattura tra il modo di lodare la Beatrice terrena e il modo di lodare la beata; c'è infatti un'analogia tra la retorica della poesia rivolta a Dio e quella indirizzata alla donna. Quando Dante si dichiara «vinto» di fronte all'impossibilità di rappresentarla degnamente, utilizza la parola «punto»: «Da questo passo vinto mi concedo / più che già mai da punto di suo tema...» (vv. 22-23). La medesima espressione¹⁵³ ritornerà, proprio nelle parole del poeta, in riferimento all'oblio provocatogli dalla visione del primo mistero divino, già scomparso dalla memoria un istante dopo la sua manifestazione:

Un *punto* solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
che fê Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.
(*Par.* XXXIII, 94-96)¹⁵⁴

Nel saluto alla donna, segue poi una similitudine: come fa la luce solare su una vista molto debole, così il ricordo del dolce sorriso di Beatrice toglie a Dante le forze della sua mente¹⁵⁵.

Il riferimento al sole (v. 25), figura di Dio in molti luoghi della cantica¹⁵⁶, richiama ancora

descrive poetando di quanta gloria e laude è degna la teologia; dicendo che sarebbe poco a fornire questa vicenda tutte le lode che si dicono di lei, e mostra la beatitudine che hanno sì lo coro delli angeli come quello delle anime umane in Paradiso»; PIETRO ALIGHIERI, DDP, *ad loc.*: «Subdendo quomodo revolvit visum intellectus ad ipsam Beatricem, idest theologiam, circa ea quae sunt Paradisi, quae in dulcedine et mirabilitate alia excedunt; sicut auctor nunc fingit Beatricem mutatam in mirabiliori pulcritudine, quae dici non posset, si quilibet comicus et tragoedus poeta operatus esset ad id poetice canendum. Quod vide in ipsa theologia; et haec pro hac parte»; ANONIMO FIORENTINO, DDP, *ad loc.*: «Qui descrive poetando di quanta gloria e laude è degna teologia quando descrive sì la beatitudine che hanno sì lo coro degli angeli come quello dell'anime umane in paradiso».

152 Cfr. *Par.* XXX, 21.

153 La parola «punto» è più volte usata nella cantica in riferimento a Dio. Cfr. *Par.* XVII, 16-18: «così vedi le cose contingenti / anzi che sieno in sé, mirando il punto / a cui tutti li tempi son presenti»; XXVIII, 16: «un punto vidi che raggiava lume»; 25: «intorno al punto un cerchio d'igne»; 94-96: «lo sentiva osannar di coro in coro / al punto fisso che li tiene a li *ubi*, / e terrà sempre, ne' quai sempre fuoro»; 100-101: «Così veloci seguono i suoi vimi, / per somigliarsi al punto quanto ponno»; XXIX, 8-9: «riguardando / fiso nel punto che m'avea vinto»; XXX, 10-11: «il trionfo che lude / sempre dintorno al punto che mi vinse». Evidenziano la marcata frequenza del termine nel canto XXVIII G. CONTINI, *Il canto XXVIII del Paradiso*, in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001³, pp. 191-213, in particolare a p. 206; e E. MALATO, in *Canto XXVIII – La visione del «vero in che si queta ogne intelletto»*, cit., alle pp. 824-825. Sul «punto» si vedano anche: C. BOLOGNA, *Il «punto» che «vinse» Dante in Paradiso*, in «Critica del testo», VI (2003), 2, pp. 721-754; E. ARDISSINO, *Liturgia della gloria. La danza dei sapienti*, in EAD., *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia di Dante*, cit., pp. 109-128, alle pp. 121-122; C. MOEVS, «*Il punto che mi vinse*». *Incarnation, Revelation and Self-Knowledge in Dante's Commedia*, in *Dante's Commedia: Theology as Poetry*, cit., pp. 267-285.

154 Il corsivo è mio.

155 Per questa immagine cfr. *Vita nova*, 30, 6: «che 'l nostro intelletto s'abbia a quelle benedette anime sì come l'occhio debole al sole»; *Convivio*, III, vv. 59-60: «Elle soverchian lo nostro intelletto / come raggio di sole un frale viso»; viii, 14: «e dico come questo soverchiare è fatto, che è fatto per lo modo che soverchia lo sole lo fragile viso, non pur lo sano e forte».

156 Cfr. *Par.* X, 52-53: «E Bēatrice cominciò: “Ringrazia / ringrazia il Sol de li angeli”»; XIV, 96: “O Eliös che sì li addobbi!”»; IX, 7-9: «E già la vita di quel lume santo / rivolta s'era al Sol che la riēmpie / come a quel

l'idea che la bellezza della donna è di qualità divina e trascende dunque la possibilità umana di esprimerla. Infine, l'abbandono poetico a Beatrice si conclude con una dichiarazione di resa, che riecheggia quella del poeta dell'ultimo canto della *Commedia*, riguardo la visione di Dio¹⁵⁷:

ma or convien che mio seguir desista
più dietro a sua bellezza, poetando,
come a l'ultimo suo ciascuno artista.
(*Par.* XXX, 31-33)

A l'alta fantasia qui mancò possa.
(*Par.* XXXIII, 142)

Per tutta la vita, dal «primo giorno» (v. 28) narrato nella *Vita Nova*¹⁵⁸, Dante non ha mai smesso di tentare di raffigurare la donna; ora che la sua bellezza è andata oltre l'umano – e non è più soltanto una bellezza terrena, ma una perfezione spirituale – è necessario però che il suo «seguir» (v. 31) si arresti, perché la voce poetante è giunta all'«ultimo» delle proprie possibilità: «mancò possa», dirà Dante, in modo pressoché analogo, riguardo alla *visio Dei*. Dal punto di vista retorico è interessante notare come la narrazione nel primo capitolo del prosimetro sia scandita dall'anafora dell'espressione «in quel punto», che richiama il già citato «punto» da cui il poeta si dichiara «vinto» in questo ultimo saluto a Beatrice nel *Paradiso* (vv. 22-23). Come a dire che da quel momento in poi tutte le sue forze si sono concentrate sulla lode che, ora, nella corte dei cieli, non può più essere portata avanti perché è cambiata la materia da descrivere:

ben ch'a ogne cosa è tanto»; XVII, 103-105: «resurger parver quindi più di mille / luci e salir, qual assai e qual poco, sì come 'l sol che l'accende sortille»; i corsivi sono miei. Cfr. *supra* § 2.2 (*Ringraziare e lodare Dio*).

157 Cfr. ATTILIO MOMIGLIANO, DDP, *ad loc.*: «Questa terzina (31-33) è già come un preannuncio dell'ultima confessione: *A l'alta fantasia qui mancò possa* (XXXIII, 142), di quella fine del *Paradiso* che è esaurimento della capacità umana di Dante dinanzi ad una beatitudine che lo soverchia, come un suono troppo alto che non si ode più».

158 Cfr. *Vita nova*, 1. Cfr. UMBERTO BOSCO e GIOVANNI REGGIO, DDP, *ad loc.*: «Il poeta qui alla fine del *Paradiso* esplicitamente si riallaccia alla *Vita nuova*: richiama il primo giorno in cui vide il suo viso; prima aveva detto (v. 15) che l'amore di tutta la sua vita ancora agiva in lui, inducendolo a concentrare lo sguardo sulla sua donna. Sono stati notati in questo brano frequenti motivi stilnovistici e basterebbe la ripresa terminologica della loda; ma non è necessario elencarli, tanto chiaramente qui si vuol tracciare in brevissimo tutto il percorso dell'azione salvifica di lei, che coincide con l'amore (v. soprattutto 28-48 e 55-81 a *Pg* XXX); dall'incontro con lei bambina a questo punto, quando ella annuncia al suo poeta d'averlo ormai condotto sino all'Empireo, di aver cioè compiuta la sua missione, e sta per staccarsi da lui. La dichiarazione che in questo canto XXX Dante fa della sua insufficienza a descrivere la bellezza di Beatrice, è solo apparentemente simile a precedenti analoghe dichiarazioni: dicendo che quella bellezza è ormai tale che non solo gli uomini non possono goderla nella sua pienezza (e tanto meno esprimerla), ma neppure gli angeli (solo Dio), il poeta vuol definitivamente, a questo punto, mettere Beatrice a un diverso livello rispetto alle precedenti figurazioni; fin qui ella era stata donna, o, anche beata, aveva conservato qualcosa della donna; ora è una creatura fuori dell'umanità».

Aparve vestita di nobilissimo colore, umile ed onesto sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima età si convenia. *In quel punto* dico veramente che lo spirito de la vita lo qual dimora nella sacretissima camera del mi' cuore, cominciò a *tremar* sì fortemente che apparia ne li menimi polsi orribilmente e, *tremando*, disse queste parole: «Ecce deus fortior me qui veniens dominabitur michi». *In quel punto* lo spirito animale, lo qual dimora nell'alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portan le loro percezioni, si cominciò a maravigliar molto e, parlando specialmente a li spiriti del viso si disse queste parole: «Apparuit iam beatitudo vestra». *In quel punto* lo spirito naturale, lo qual dimora in quella parte ove si ministra 'l nudrimento nostro, cominciò a piangere e piangendo disse queste parole: «Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!». *D'allora innanzi dico che Amore signoreggiò la mia anima [...]*¹⁵⁹.

Ricorre peraltro nel passo, per due volte, il verbo «tremare», come effetto dell'apparizione di Beatrice. Analogamente il verbo è inserito dal poeta nella similitudine con il sole di *Paradiso* XXX («come sole in viso che più trema», v. 25) e nel primo incontro con la donna nel *Paradiso* Terrestre:

E lo spirito mio, che già cotanto
tempo era stato ch'a la sua presenza
non era di stupor, *tremando*, affranto,
sanza de li occhi aver più conoscenza,
per occulta virtù che da lei mosse,
d'antico amor senti la gran potenza.
(*Purg.* XXX, 34-39)¹⁶⁰

Dante crea in questo modo una sorta di ponte tra il racconto della *Vita Nova*, la prima comparsa nella *Commedia* e il definitivo addio poetico alla sua donna. È significativo allora, in questo contesto, riprendere anche il capitolo conclusivo del prosimetro, in cui, in modalità apparentemente simili a quelle utilizzate nella terza cantica, il poeta prende commiato dalla lode di Beatrice, in attesa di poter «più degnamente trattare di lei»:

Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale *io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei*. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sa, veracemente; sì che, se piacere sarà di Colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, *io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna*; e poi piaccia a Colui che è sire de la cortesia che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria della sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di Colui *qui est per omnia secula benedictus*¹⁶¹.

Pur trattandosi in entrambi i casi di un abbandono della scrittura, è evidente una

159 Cfr. *Vita nova*, 1, 4-8: i corsivi sono miei.

160 Il corsivo è mio.

161 Cfr. *Vita nova*, 31, 1-3; i corsivi (fatta eccezione per la citazione biblico-devozionale del finale) sono miei.

sostanziale differenza tra questo passo e quello del poema. In questo contesto, infatti, l'addio alla lode non è definitivo: Dante formula il proposito di scrivere su Beatrice un'opera fuori dall'ordinario rispetto a quanto fino a quel momento è stato scritto per una donna. Potrebbe trattarsi del disegno, poi abbandonato, di un poema latino in esametri sull'ascensione della donna al cielo, secondo quanto riportato da Boccaccio nello «Zibaldone Laurenziano»¹⁶², o della stessa *Commedia*. Senza entrare nel merito della questione, ciò che preme sottolineare è che qui Dante non abdica in alcun modo alla poesia: le sue capacità espressive sono ancora intatte, la sua fantasia dispone ancora dei mezzi poetici atti a trattare della sua donna. E difatti Beatrice verrà successivamente celebrata, ancora, nella *Commedia*, e in particolare nella terza cantica. È nel terzo regno, invece, che l'impossibilità poetica si fa limitante: dopo aver accompagnato l'*iter* di salvezza del pellegrino dalla cavità infernale sino all'Empireo, il poeta si dichiara vinto dalla celebrazione della donna, cui aveva dedicato l'attività e l'amore di una vita. Questo non perché venga meno il sentimento, ma perché la sua attenzione è «costretta» (v. 15) altrove, verso una bellezza «trasmodata» (v. 19), che è sempre più vicina a quella di Dio. Il linguaggio del poeta si ammanta dunque di sacralità: il suo addio alla donna si connota del linguaggio che si confà al mistero divino e alla lode delle creature celesti. La lingua mortale non basta più¹⁶³ per esprimere la grandezza di Beatrice, e dunque il commiato è ora definitivo. Nel canto successivo, infatti, anche sul piano della narrazione la donna esce di scena, lasciando il pellegrino sotto la guida di san Bernardo. In quell'occasione non sarà il poeta, che già ha abbandonato la lode della donna, a rivolgere a lei un ultimo saluto, ma il *viator*. E questo glorioso addio, a una Beatrice non più terrena, può avvenire solo nelle modalità adeguate al dialogo con i beati e con Dio, cioè per mezzo di una preghiera¹⁶⁴.

162 Il manoscritto cui ci si riferisce è: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XXIX 7, che a c. 67r (autografa di Giovanni Boccaccio) riporta un'epistola di un non meglio noto frate Ilaro a Ugucione della Faggiola. Sulla questione, piuttosto controversa, si vedano almeno G. PADOAN, s.v. *Ilaro*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. III, pp. 361-363; G. BILLANOVICH, *La leggenda dantesca del Boccaccio. Dalla lettera di Ilaro al Trattatello in laude di Dante*, in «Studi danteschi», XXVIII (1949), pp. 45-144; S. BELLOMO, *Il sorriso di Ilaro e la prima redazione in latino della Commedia*, in «Studi sul Boccaccio», XXXII (2004), pp. 201-235.

163 Cfr. *Par.* XXX, 34-35: «Cotal qual io la lascio a maggior bando / che quel de la mia tuba». ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, DDP, *ad loc.*, glossa: «Sembra difficile che Dante alluda qui a un altro poeta, che meglio di lui possa cantare Beatrice. Viene da pensare piuttosto al bando dell'ultimo giorno (il *novissimo bando* di *Purg.* XXX, 13), quello delle trombe angeliche, quando Dio stesso rivelerà i suoi eletti».

164 Cfr. *Par.* XXXI, 79-90.

CAPITOLO QUINTO

ACTIO LITURGICA

Il gesto è componente fondamentale dell'atto liturgico: esso infatti fa parte della comunicazione non solo tra gli uomini, ma anche tra gli uomini e Dio. Per pregare, ringraziare, lodare, gli uomini del Medioevo non cessano di compiere gesti¹. Tale importanza affidata al corpo si rileva anche nella lettura delle visioni dell'aldilà precedenti alla *Commedia* dantesca². Una *summa* "gestuale" in tal senso è il *Libro della Scala di Maometto*: nel corso dell'ascesa celeste il profeta assiste, e prende parte egli stesso, a tutta una serie di rituali in cui viene in primo piano coinvolto il corpo. I beati sono ritratti in ginocchio, prostrati, intenti a lodare Dio in piedi e con il capo eretto. Il narratore non si perde in lunghe descrizioni di questi gesti, come se bastasse genericamente alludervi, per evocare l'effetto di concordia celeste che essi concorrono a creare. Il movimento è poi una cifra caratteristica di questa ritualità sacra: la processione è l'elemento che descrive maggiormente il moto delle anime che abitano i cieli, specchio in Paradiso di quanto accade sulla Terra. Non si parla quasi mai, invece, di danza: un'unica allusione, assai generica per la verità e per nulla enfatizzata, si trova nel *De Jerusalem celesti* di Giacomino da Verona³; nelle altre occasioni in cui viene fatto riferimento a un moto che in qualche modo coinvolge i beati o l'anima in viaggio, la tendenza diffusa è quella di riferirsi a movimenti circolari o speculari (in un caso, per esempio, i beati procedono taluni dalla parte destra, altri dalla parte sinistra rispetto al re che vogliono omaggiare), senza tuttavia mai utilizzare verbi inerenti al ballo, ma generici verbi di movimento: *ire, gradi, properare*.

Certo, l'allusione alla processione circolare, essendo il cerchio, come si vedrà, alquanto caratteristico del moto danzante, è abbastanza significativa. Tuttavia non basta a giustificare la cospicua presenza di danze che Dante inserisce nel terzo regno. Nel Paradiso, infatti, il rituale del ballo è assai predominante rispetto a tutti gli altri gesti sopracitati, che invece si trovano nelle *visiones* predantesche. L'unico momento gestuale diverso dalla danza si trova alla fine della cantica, poco prima della *visio Dei* conclusiva e subito dopo la preghiera di intercessione alla Vergine di san Bernardo. I beati, in un solenne afflato di concordia celeste – l'ultimo prima del momento estatico dello svelarsi della divinità –,

1 Sull'importanza del gesto nel Medioevo, in qualunque ambito della vita quotidiana, si veda il fondamentale studio di J.-C. SCHMITT, *Il gesto nel Medioevo*, cit.

2 Per i riferimenti puntuali ai testi qui ricordati si rimanda *supra* al capitolo 1 (*Il Paradiso nelle visioni dell'aldilà predantesche: canti, preghiere, gesti*).

3 Cfr. GIACOMINO DA VERONA, *De Jerusalem celesti*, vv. 184-187, ed. cit., p. 79.

giungono le mani in segno di approvazione e solidarietà nei riguardi della preghiera del santo: partecipano quindi alla supplica e impetrano per il pellegrino il disvelarsi del divino⁴. La presenza di questo gesto così eloquente, sul finire della *Commedia*, dimostra che il poeta ha ben chiara l'efficacia narrativa della prossemica liturgica propria del Medioevo, ma decide deliberatamente di attribuirle scarsa rilevanza nell'opera a favore di altro, cioè la danza. In particolare, poi, questa assenza di gesti si rileva soprattutto nella terza cantica: in Purgatorio, infatti, regno nel quale si riproduce spesso la liturgia terrena, si riscontrano presenze gestuali proprio laddove la preghiera stessa ha un ruolo primario. Nella valletta dei principi il pellegrino assiste alla recita dell'inno di compieta *Te lucis ante terminum*, presidio contro le tentazioni notturne del demonio, e, poco prima del canto, Dante descrive l'anima che si accinge a intonarlo nell'atto di giungere le mani e levarle al cielo⁵. L'anima sta in posizione eretta («surta», VIII, 9): l'orante è infatti un combattente, incapace di pregare seduto o disteso; in seguito compie il gesto dell'«*elevatio manuum*»: le mani giunte sono protese verso l'alto a significare la tensione del cuore verso Dio⁶. È interessante far notare che questa posizione dell'orante è adeguata soprattutto per la battaglia contro il Maligno e le sue tentazioni⁷: la scelta gestuale è dunque pienamente pertinente al momento liturgico entro cui è inserita. Nella cornice degli avari e dei prodighi, invece, la schiera dei penitenti sta «giacendo a terra tutta volta in giuso»⁸, e nel frattempo intona il versetto salmico *Adhaesit pavimento anima mea*: la loro postura potrebbe rimandare alla «*prostratio venia*» degli oranti medievali, come confermato da Umberto di Romans e Pietro Cantore⁹. Al di là dell'evidente

4 Cfr. *Par.* XXXIII, 37-39.

5 Cfr. *Purg.* VIII, 7-18: «Ella giunse e levò ambo le palme, / ficcando li occhi verso l'oriente, / come dicesse a Dio: 'D'altro non calme'» (vv. 10-12). Sulla preghiera si veda D. BALBONI, s.v. *Te lucis ante*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. V, p. 538.

6 Cfr. J.-C. SCHMITT, *Il gesto nel Medioevo*, cit., p. 278; Schmitt, nella descrizione di tale postura, fa riferimento a un opuscolo sulla preghiera attribuito a Pietro Cantore e risalente al XIII secolo; cfr. anche fig. 29, p. 279: quella qui descritta sembra corrispondere all'immagine n. 1.

7 Cfr. J.-C. SCHMITT, *Il gesto nel Medioevo*, cit., p. 273: «Ma è la posizione in piedi che sembra soprattutto adattarsi alla preghiera, la quale è una battaglia contro le forze del Male, poiché un guerriero combatte sempre in piedi».

8 Cfr. *Purg.* XIX, 70-75: «Com'io nel quinto giro fui dischiuso, / vidi gente per esso che piangea, / giacendo a terra tutta volta in giuso. // 'Adhaesit pavimento anima mea' / sentia dir lor con sì alti sospiri, / che la parola a pena s'intendea». Si tratta della recita del singolo versetto di un salmo, il 118, il più lungo di tutto il salterio, che celebra la bellezza della legge divina e la sua importanza per la vita del fedele. Che gli avari si limitino a questo versetto (che interamente suona: «Adhaesit pavimento anima mea; vivifica me secundum verbum tuum», Ps 118, 25) non è specificato nel testo dantesco: e tuttavia appare logica conclusione in quanto i versetti che precedono e seguono non sono pertinenti al contesto. Cfr. UMBERTO BOSCO e GIOVANNI REGGIO, DDP, *ad loc.*: «È evidente che di tutto il salmo solo questo versetto si adatta alla situazione dei penitenti, alla caratteristica del loro peccato (in particolare per l'avarizia), e alla forma della loro espiazione. Infatti il salmo CXVIII ha tutt'altra funzione e carattere e le indicazioni, che nel corso del salmo si potrebbero riferire alla colpa punita in questa cornice, sono troppo vaghe».

9 Il termine «*prostratio venia*» appare nella terminologia di Umberto di Romans, mentre viene definita da Pietro Cantore, non a caso, «Adhesit pavimento». Cfr. J.-C. SCHMITT, *Il gesto nel Medioevo*, cit., p. 280 e fig. 29, n. 5, p. 279. La stessa postura è descritta dall'anonimo *De modo orandi corporaliter sancti dominici*

contrappasso etico (gli avari erano stati eccessivamente attratti dai beni terreni in vita) potrebbe trattarsi di un contrappasso anche liturgico, che va a sanare la loro idolatria delle ricchezze¹⁰.

Un luogo liminare, in senso gestuale e rituale, è, in questo senso, il Paradiso Terrestre: qui convergono sia i gesti tipici della liturgia medievale sia la danza e il ballo, propri, come si è detto, della terza cantica. Accanto alla processione allegorica¹¹, che richiama le processioni più volte menzionate nei testi delle visioni dell'aldilà come tipiche dell'incedere dei beati in Paradiso, vanno infatti segnalati alcuni episodi di ballo, che pongono il giardino edenico in linea con il terzo regno – quasi, per un certo verso, ne fosse un'anticipazione a livello rituale. A ballare nel Paradiso Terrestre sono Matelda e la donne che rappresentano allegoricamente le virtù teologali e cardinali:

Come si volge, con le piante strette
a terra e intra sé, donna che balli,
e piede innanzi piede a pena mette,
volsesi in su i vermigli e in su i gialli
fioretti verso me, non altrimenti
che vergine che li occhi onesti avvalli.
(*Purg.* XXVIII, 52-57)

*Tre donne in giro da la destra rota
venian danzando; l'una tanto rossa
ch'a pena fora dentro al foco nota;
l'altr'era come se le carni e l'ossa
fossero state di smeraldo fatte;
la terza pareva neve testé mossa;
e or parean da la bianca tratte,
or da la rossa; e dal canto di questa
l'altre toglie l'andare e tarde e ratte.
Da la sinistra quattro facean festa,
in porpore vestite, dietro al modo
d'una di lor ch'avea tre occhi in testa.
(*Purg.* XXIX, 121-132)¹²*

Il verbo «danzare» viene qui usato per la prima volta nella *Commedia*, e si fa specificatamente riferimento a una danza «in giro», quindi con tutta probabilità a un moto circolare come quelli del Paradiso¹³.

(probabilmente scritto tra il 1280 e il 1288), e raffigurata nel ms. Rossianus 3 della Biblioteca Apostolica Vaticana (ivi, p.285 e tavv. XII-XX, fig. 2). Cfr. anche C. DELCORNO, «*Ma noi siam peregrin come voi siete*», cit., p. 12, n. 4.

10 Per questa interpretazione del contrappasso degli avari si veda F. ZANINI, *Liturgia ed espiazione nel Purgatorio: sulle preghiere degli avari e dei golosi*, cit., pp. 52-57.

11 Sul Paradiso Terrestre e le implicazioni allegoriche della processione cui assiste il pellegrino cfr. L. PERTILE, *La puttana e il gigante*, cit., cui si rimanda anche per ulteriore bibliografia.

12 Il corsivo è mio.

13 Il verbo è poi usato nuovamente, sempre in relazione alle virtù, in *Purg.* XXXI, 104: «la danza de le quattro

Si è visto tuttavia che nella tradizione medievale¹⁴ non si riscontrano validi riferimenti al riguardo; le uniche danze che Dante sicuramente conosceva sono le danze bibliche. L'Antico Testamento, in particolare, abbonda di citazioni riguardanti danze con canti, battiti di mani, accompagnate dal suono dei più svariati strumenti musicali. I termini che si riferiscono comunemente a questo tipo di balli sono nella Vulgata *chorus* e il verbo *saltare*. Spesso la valenza di queste danze è duplice: da un lato esse sono associate all'idolatria – e dunque condannate –; dall'altro servono invece a celebrare momenti importanti della vita sociale del popolo ebraico e a lodare Dio. Tra gli esempi negativi vanno ricordati la danza degli ebrei di fronte al vitello d'oro e quella di Salomé (che fa però parte del Nuovo Testamento), causa del martirio del Battista:

Cumque appropinquasset ad castra, vidit vitulum et *choros*; iratusque valde proiecit de manu tabulas et confregit eas ad radicem montis¹⁵.

Herodes enim tenuit Ioannem et alligavit eum et posuit in carcere propter Herodiam uxorem fratris sui. Dicebat enim illi Ioannes: Non licet tibi habere eam. Et volens illum occidere timuit populum, quia sicut prophetam eum habebant. Die autem natalis Herodis *saltavit* filia Herodias in medio et placuit Herodi. Unde cum iuramento pollicitus est ei dare quodcumque postulasset ab eo. At illa praemonita a matre sua, Da mihi, inquit, hic in disco caput Ioannis Baptistae. Et contristatus est rex; propter iuramentum autem et eos qui pariter recumbebant iussit dari misitque et decollavit Ioannem in carcere. Et allatum est caput eius in disco et datum est puellae et attulit matri suae¹⁶.

Cumque introisset filia ipsius Herodias et *saltasset* et placuisset Herodi simulque recumbentibus, rex ait puellae: Pete a me quod vis, et dabo tibi¹⁷.

Esempi di danze positive riguardano invece la celebrazione di vittorie o matrimoni:

Revertente autem Iepthe in Maspha domum suam, occurrit ei unigenita filia sua cum tympanis et *choris*; non enim habebat alios liberos¹⁸.

Cumque videritis filias Silo *ad ducendos choros ex more procedere*, exite repente de vineis et rapite ex eis singuli uxores singulas et pergite in terram Benjamin¹⁹.

Porro, cum reverteretur, percusso Philisthaeo, David, egressae sunt mulieres de universis urbibus Israëli *cantantes chorosque ducentes* in occursum Saul regis in tympanis laetitiae et in sistris²⁰.

belle».

14 Si segue qui quanto riporta J.-C. SCHMITT, *Il gesto nel Medioevo*, cit., pp. 71-76.

15 Cfr. Ex 32, 19, il corsivo è mio.

16 Cfr. Mt 14, 3-11, il corsivo è mio.

17 Cfr. Mr 6, 22, il corsivo è mio.

18 Cfr. Id 11, 34, il corsivo è mio (la figlia di Jefte va incontro al padre vittorioso).

19 Cfr. Id 21, 21, il corsivo è mio (i figli di Beniamino rapiscono per sposarle le figlie di Shiloh).

20 Cfr. 1Rg 18, 6, il corsivo è mio (il ritorno dalla vittoria contro i filistei).

Altre volte lo scopo dei balli è la pura lode di Dio, come nel *Libro dei Re*, in cui Samuele avverte Saul degli effetti della danza profetica:

Post haec venies in collem Dei, ubi est statio Philisthinorum, et, cum ingressus fueris ibi urbem, obvium habebis gregem prophetarum descendentium de excelso, et ante eos psalterium et tympanum et tibiam et citharam ipsosque prophetantes. Et insiliet in te spiritus Domini, et prophetabis cum eis et mutaberis in virum alium²¹.

Analoghe danze in onore di YHWH si trovano poi tra i salmi:

Laudent nomen eius in *choro*, in tympano et psalterio psallant ei²².

Laudate eum in tympano et *choro*, laudate eum in chordis et organo²³.

Altre citazioni si annoverano nel *Cantico dei Cantici*²⁴ e nell'*Ecclesiaste*²⁵; ma tra le danze giuste che vengono menzionate nei commentari medievali vanno ricordate in particolare la danza di Miriam, sorella di Aronne, dopo la traversata del Mar Rosso e la disfatta dell'esercito faraonico, e quella di David, che balla vestito di un solo perizoma di fronte all'arca dell'alleanza:

Sumpsit ergo Maria prophetissa, soror Aaron, tympanum in manu sua; egressaeque sunt omnes mulieres post eam cum tympanis et *choris*²⁶.

Et David *saltabat* totis viribus ante Dominum: porro David erat accinctus ephod lineo. Et David et omnis domus Israëel ducebant arcam testamenti Domini in iubilo et in clangore bucinæ. Cumque intrasset arca Domini in civitatem David, Michol filia Saul prospiciens per fenestram vidit regem David subsilientem atque *saltantem* coram Domino et despexit eum in corde suo²⁷.

Micol, figlia di Saul, in questa occasione rimprovera David, paragonandolo a un buffone; egli replica allora che l'umiliazione di fronte al Signore non è da temere, poiché procurerà una gloria ancora più grande:

Dixitque David ad Michol: Ante Dominum, qui elegit me potius quam patrem tuum et quam omnem domum eius et praecepit mihi ut essem dux super populum Domini in Israëel, et ludam et vilior fiam plus quam factus sum et ero humilis in oculis meis et cum

21 Cfr. 1Rg 10, 5-6.

22 Cfr. Ps 149, 3, il corsivo è mio.

23 Cfr. Ps 150, 4, il corsivo è mio.

24 Cfr. Cn 7, 1.

25 Cfr. Ec 3, 4.

26 Cfr. Ex 15, 20, il corsivo è mio.

27 Cfr. 2Rg 6, 14-16, i corsivi sono miei.

ancillis de quibus locuta es, gloriosior apparebo²⁸.

I padri della Chiesa hanno spesso contrapposto la danza di David a quella di Salomè, considerando la prima uno straordinario esempio di umiltà per il cristiano, che deve porsi con lo stesso atteggiamento di fronte a Dio. Tuttavia il modello di David e le numerose occorrenze bibliche non hanno contribuito alla creazione di una vera e propria liturgia della danza nella Chiesa medievale²⁹, nonostante sia innegabile, nelle cattedrali, la presenza di movimenti coreografici – seppure senza un’esplicita definizione che ne delinei i gesti e i significati, come riferisce lo stesso Guillaume Durand³⁰.

Dante sembra rifarsi alla tradizione, conferendo alla danza di David un ruolo preminente nell’opera, proprio in relazione all’umiltà: nella cornice dei superbi in Purgatorio, infatti, il secondo esempio della virtù esaltata, dopo la Vergine Maria, riguarda proprio la danza del re biblico:

Era intagliato lì nel marmo stesso
lo carro e ’ buoi, traendo l’arca santa,
per che si teme officio non commesso.

Dinanzi pareva gente; e tutta quanta,
partita in sette cori, a’ due mie’ sensi
faceva dir l’un ‘No’, l’altro ‘Sì, canta’.

Similmente al fummo de li ’ncensi
che v’era imaginato, li occhi e ’l naso
e al sì e al no discordi fensi.

Lì precedeva al benedetto vaso,
trescando alzato, l’umile salmista,
e più e men che re era in quel caso.

Di contra, effigiata ad una vista
d’un gran palazzo, Micòl ammirava
sì come donna dispettosa e trista.
(*Purg. X, 55-69*)³¹

Attraverso il richiamo alla «tresca»³² di David e coniando l’epiteto «umile salmista» (v. 65), Dante traccia il ritratto del re, estendendo però l’atteggiamento umile anche al suo canto, ovvero all’attività di poeta. Anche Dante, nella *Commedia*, è al contempo personaggio e

28 Cfr. 2Rg 6, 21-22.

29 Cfr. J.-C. SCHMITT, *Il gesto nel Medioevo*, cit., p. 74.

30 Cfr. G. DURAND, *Rationale divinorum officiorum*, VII, 42.

31 Il corsivo è mio.

32 In un recente intervento tenuto all’Annual Congress della Dante Society of America, (Providence, RI, 23 aprile 2016) Giuseppe Ledda ha evidenziato come il termine «tresca» sia presente solo un’altra volta nell’opera: la «tresca / de le misere mani», che caratterizza i movimenti dei violenti sotto la pioggia di fuoco di *Inferno XIV*, 40-41. Nel canto, Capaneo mostra l’orgoglio di chi, anche nell’eterna dannazione, non rinuncia a scagliarsi contro Dio. La «tresca» allusa in *Inferno* sarebbe allora una sorta di parodia sacra del gesto davidico.

autore, e il modello di David come propria figura è più volte alluso nell'opera, a partire dalle prime parole del protagonista: «*Miserere* di me»³³.

Tra tutte le occorrenze rituali della danza in Paradiso, in un'occasione in particolare il pellegrino ne è personalmente coinvolto. Si tratta delle danze circolari del cielo del Sole, le uniche ad aver ricevuto una particolare attenzione dalla critica³⁴. Più volte queste danze sono state poste in relazione con la sopracitata «tresca» di David, quasi ne fossero una sublimazione in Paradiso: la danza dei sapienti sarebbe dunque il segno di eterna umiltà delle anime di fronte a Dio, della cui visione godono nei cieli³⁵. Secondo Ardisino³⁶, peraltro, vi è uno stretto legame tra la danza e il fatto che a compierla siano proprio gli spiriti sapienti: coloro che infatti, in Terra, hanno disprezzato il corpo come limite alla conoscenza, manifestano ora la gloria di Dio umiliandosi, e mostrando al pellegrino quale sia il giusto atteggiamento degno della salvezza. Va infatti ricordato che ciascuna delle occorrenze di moti circolari in Paradiso altro non è che una *performance* eseguita appositamente in onore del passaggio straordinario di Dante: le danze devono quindi assumere un significato preciso ed «etico» anche nell'ottica del viaggio dantesco, quasi lasciassero un messaggio³⁷. L'«umile salmista»³⁸ della cornice del Purgatorio diventa in Paradiso il «cantor de lo Spirito Santo»³⁹, cioè il poeta ispirato direttamente da Dio; lo stretto rapporto figurale con Dante viene dunque ribadito, per quanto concerne l'attività di scrittura, anche nel terzo regno. Il pellegrino, invece, è chiamato nella seconda cantica a osservare il re biblico umiliarsi nei bassorilievi dei superbi, e nel cielo del Sole a umiliarsi prendendo parte alle coreografie celesti dei sapienti.

33 Cfr. *Inf.* I, 65. L'importanza del salmo 50 nella *Commedia*, e quindi, di riflesso, della figura di David penitente, è resa esplicita dalla triplice citazione del *Miserere*, in ciascuna delle tre cantiche. Cfr. *Purg.* V, 22-24: «E 'ntanto per la costa di traverso / venivan genti innanzi a noi un poco, / cantando 'Miserere' a verso a verso»; *Par.* XXXII, 10-12: «Sarra e Rebecca, Iudit e colei / che fu bisava al cantor che per doglia / del fallo disse 'Miserere mei'...». Sull'importanza di David come figura di Dante nella *Commedia* cfr. G. LEDDA, *Dante*, cit.. Si vedano, inoltre, V. TRUIJEN, s.v. *David*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. II, p. 322; T. FEDERICI, *Dante's Davidic Journey. From Sinner to God's Scribe*, cit.; G. LEDDA, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella Commedia di Dante*, cit. Sul salmo 50 si veda E. ARDISSINO, *I canti liturgici del Purgatorio dantesco*, cit. Sul rapporto David-umiltà cfr. E. AUERBACH, *Passi della Commedia dantesca illustrati da testi figurati*, in ID., *Studi su Dante*, cit., p. 247.

34 Cfr. J. FRECCERO, *La danza delle stelle. Paradiso X*, in ID., *Dante. La poetica della conversione*, cit., pp. 289-318; N. CATELLI, *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti*, cit.; E. ARDISSINO, *Liturgia della gloria. La danza dei sapienti*, in EAD., *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia di Dante*, cit., pp. 109-128. Anche Giuseppe Ledda nella relazione tenuta al sopracitato Annual Congress della Dante Society of America si è particolarmente soffermato sui canti del quarto cielo.

35 Cfr. N. CATELLI, *Coreografie paradisiache*, cit., p. 132.

36 Cfr. E. ARDISSINO, *Liturgia della gloria*, cit., p. 127.

37 Un procedimento in qualche modo simile, tra l'altro sempre in relazione all'umiltà, si è visto per la preghiera intonata da Piccarda Donati, nel congedo al pellegrino (cfr. *Par.* III, 121-122). La recita dell'*Ave Maria* potrebbe alludere all'umiltà della Vergine, umiltà che devono seguire le anime del Paradiso nell'accettare il grado della loro beatitudine. Il messaggio è ovviamente rivolto anche al pellegrino. Cfr. *supra* § 3.2.1 (*Ave Maria*).

38 Cfr. *Purg.* X, 65.

39 Cfr. *Par.* XX, 38. Cfr. anche *Par.* XXV, 72, in cui David viene definito «sommo cantor del sommo duce».

Non solo Dante e Beatrice vengono posti al centro delle danze circolari, ma più volte san Tommaso invita il pellegrino a seguire con lo sguardo i beati che passa in rassegna, facendogli in questo modo compiere un giro su se stesso, e inducendolo quindi a prendere parte al moto:

Se sì di tutti li altri esser vuo' certo,
di retro al mio parlar ten vien col viso
girando su per lo beato serto.
(Par. X 100-102)

Or se tu con l'occhio de la mente trani
di luce in luce dietro a le mie lode,
già de l'ottava con sete rimani.
(Par. X 121-123)

Questi onde a me ritorna il tuo sguardo.
(Par. X, 133)

Quest'ultimo verso riprende il primo con cui era stata inaugurata la rassegna delle anime («Questi che m'è a destra più vicino»⁴⁰), chiudendo la danza circolare di Dante⁴¹. Il fatto che il protagonista e la guida fossero inclusi nella triplice coreografia era stato infatti subito chiarito:

Io vidi più folgór vivi e vincenti
far di noi centro e di sé far corona,
più dolci in voce che in vista lucenti:
così cinger la figlia di Latona
vedem talvolta, quando l'aere è pregno,
sì che ritenga il fil che fa la zona.
[...]
Poi, sì cantando, quelli ardenti soli
si fuor girati intorno a noi tre volte,
come stelle vicine a' fermi poli,
donne mi parver, non da ballo sciolte,
ma che s'arrestin tacite, ascoltando
fin che le nove note hanno ricolte.
(Par. X, 64-69; 76-81)⁴²

È innegabile che in questo cielo ci sia una significativa abbondanza di riferimenti al moto circolare delle anime⁴³: la danza scandisce la narrazione ponendosi *in continuum* tra un

40 Cfr. Par. X. 133.

41 Queste osservazioni sono di N. CATELLI, *Coreografie paradisiache*, cit. pp. 134-135. Cfr. anche P. DRONKE, *Dante e le tradizioni latine medievali* (1986), trad. it., Bologna, Il Mulino, 1990, p. 133: «Dante “gira” con lo sguardo lungo la ghirlanda [...] e quindi partecipa del moto circolare; insieme a Beatrice, in effetti, egli diviene il centro di quella “corona” vivente».

42 I corsivi sono miei.

43 Non sempre le allusioni al ballo sono esplicite. Talvolta il poeta vi allude solo velocemente. Questi

dialogo e l'altro e facendo quasi da sfondo all'incontro con i beati. Peraltro essa partecipa, e anzi ha un ruolo indispensabile, alla caratterizzazione trinitaria di questi canti⁴⁴.

Indi, come orologio che ne chiami
ne l'ora che la sposa di Dio surge
a mattinar lo sposo perché l'ami,
che l'una e l'altra tira e urge,
tin tin sonando con sì dolce nota,
che 'l ben disposto spirto d'amor turge;
*così vid'io la gloriosa rota
muoversi e render voce a voce in temprà
e in dolcezza ch'esser non po' nota
se non colà dove gioir s'insempra.*
(Par. X, 139-148)⁴⁵

Poi che ciascuno fu tornato ne lo
punto del *cerchio* in che avanti s'era,
fermossi, come a candelier candelo.
(Par. XI, 13-15)⁴⁶

Sì tosto come l'ultima parola
la benedetta fiamma per dir tolse,
a rotar cominciò la santa mola;
*e nel suo giro tutta non si volse
prima ch'un'altra di cerchio la chiuse,*
e moto a moto e canto a canto colse;
tanto che tanto vince nostre muse,
nostre serene in quelle dolci tube,
quanto primo splendor quel ch'e' refuse.
(Par. XII, 1-9)⁴⁷

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 ogni compagne
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,

passaggi, in cui la danza è solamente ricordata, concorrono tuttavia a stabilirne il ruolo fondamentale nei canti del cielo del Sole. Cfr., per esempio, Par. X, 92 «questa *ghirlanda* che 'ntorno vagheggia», il corsivo è mio.

44 Per l'attenzione al mistero della Trinità in questi canti e in quelle del cielo delle Stelle Fisse cfr. *supra* §§ 2.2 (*Ringraziare e lodare Dio*) e 3.3.2 («*Benedetto sia tu, trino e uno*»).

45 Il corsivo è mio.

46 Il corsivo è mio.

47 Il corsivo è mio.

aver fatto di sé due segni in cielo,
 qual fece la figliuola di Minoi
 allor 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 prima e l'altro al poi;
 e avrà quasi l'ombra de la vera
 costellazione e *de la doppia danza*
che circolava il punto dov'io era:
 poi ch'è tanto di là da nostra usanza,
 quanto di là dal mover de la Chiana
 si move il ciel che tutti li altri avanza.
Lì si cantò non Bacco, non Peana,
ma tre persone in divina natura,
e in una persona essa e l'umana.
Compié 'l cantare e 'l volger sua misura;
 e attenersi a noi quei santi lumi,
 felicitando sé di cura in cura.
 (Par. XIII, 1-30)⁴⁸

Come, da più letizia pinti e tratti,
 a la fiata quei che vanno a rota
 levan la voce e rallegrano li atti,
così, a l'orazion pronta e divota,
li santi cerchi mostrar nova gioia
nel torneare e ne la mira nota.
 Qual si lamenta perché qui si moia
 per viver colà sù, non vide quive
 lo refrigerio de l'eterna ploia.
Quell'uno e due e tre che sempre vive
e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno,
non circunscritto e tutto circunscribe,
tre volte era cantato da ciascuno
 di quelli spirti con tal melodia,
 ch'ad ogni merto saria giusto muno.
 (Par. XIV, 19-33)⁴⁹

E sì come al salir di prima sera
 comincian per lo ciel nove parvenze,
 sì che la vista pare e non par vera,
parvemi li novelle sussistenze
cominciare a vedere, e fare un giro
di fuor da l'altre due circonferenze.
 (Par. XIV, 70-75)⁵⁰

Risultano evidenti, in queste occorrenze, una stretta relazione tra il canto dei beati e la danza, entrambe manifestazione di lode a Dio, e un'esaltazione della Trinità, esplicitata nel canto⁵¹ e allusa nei movimenti, dopo l'arrivo sul finire della coreografia della terza corona di anime

48 I corsivi sono miei.

49 I corsivi sono miei.

50 Il corsivo è mio.

51 Cfr. Par. XIII, 25-27; XIV, 28-31.

(«un giro / di fuor da l'altre due circonferenze», XIV, 74-75).

Un luogo simile a questo, nella terza cantica, sia per quanto riguarda l'attenzione al movimento dei beati, sia per le chiare allusioni alla Trinità, è il cielo delle Stelle Fisse, in particolare la parentesi narrativa dei canti dell'esame, in cui Dante viene interrogato sulle tre virtù teologali, fede, speranza e carità. Il tema della danza, in realtà, era già stato introdotto durante il trionfo di Maria, descritto nel canto XXIII; qui l'arcangelo Gabriele viene descritto mentre, disceso dalla sua sede celeste, cinge come in una nuova Annunciazione la Vergine:

per entro il cielo scese una facella,
formata in cerchio a guisa di corona,
e cinsela e girossi intorno ad ella.

Qualunque melodia più dolce suona
qua giù e più a sé l'anima tira,
parrebbe nube che squarciata tona,
comparata al sonar di quella lira
onde si *coronava* il bel zaffiro
del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.

«Io sono amore angelico, che *giro*
l'alta letizia che spira nel ventre
che fu albergo del nostro disiro;
e girerommi, donna del ciel, mentre
che seguirai tuo figlio, e farai dia
più la spera suprema perchè li entre».

Così la *circulata melodia*
si sigillava, e tutti li altri lumi
facean sonare il nome di Maria.
(*Par. XXIII, 94-111*)⁵²

I termini «cerchio» (v. 95), «corona» (v.95), «circulata melodia» (v. 109) e i verbi «cingere» (v. 96), «girare» (vv. 96; 103; 106), «coronare» (v. 101), ripetuti con insistenza nel passo, rivelano l'importanza attribuita alla danza di Gabriele. Essa concorre infatti a conferire maggiore solennità al trionfo di Maria, così come in generale le coreografie paradisiache vengono menzionate laddove ci sia un momento narrativo di particolare rilevanza. Tale è l'incontro con i sapienti del cielo del Sole e con gli apostoli dell'esame. L'interrogazione, infatti, si apre nel segno della danza circolare. I beati formano una «carola», da cui esce san Pietro, che, prima di rivolgersi a Beatrice, la cinge tre volte come in un ballo:

E *come cerchi* in tempra d'oriuoli
si giran sì, che 'l primo a chi non pon mente
quïeto pare, e l'ultimo che voli;
così quelle *carole*, differente-
mente danzando, de la sua ricchezza

52 I corsivi sono miei.

mi facieno stimar, veloci e lente.
Di quella ch'io notai di più carezza
vid'io uscire un foco sì felice,
che nullo vi lasciò di più chiarezza;
 e tre fiata intorno di Beatrice
si volse con un canto tanto divo,
che la mia fantasia nol mi ridice.
(Par. XXIV,13-24)⁵³

Lo stesso movimento viene poi ripreso, con evidente circolarità e conferendo all'episodio le caratteristiche proprie di un rito, alla fine dell'esame della fede:

così, benedicendomi cantando,
tre volte cinse me, sì com'io tacqui,
l'appostolico lume al cui comando
 io avea detto: sì nel dir li piacqui!
(Par. XXIV, 151-154)

Anche il canto XXV, sulla speranza, mostra un'analoga attenzione per la danza. Sia san Giacomo che san Giovanni, infatti, prendono parte alla coreografia, costituendo un triplice moto, che celebra la Trinità⁵⁴ in modo ritualistico:

Sì come quando il colombo si pone
presso al compagno, l'uno a l'altro pande,
girando e mormorando, l'affezione;
 così vid'io l'un da l'altro grande
principe glorioso essere accolto,
laudando il cibo che là su li prande.
Ma poi che 'l gratular si fu assolto,
tacito *coram me* ciascun s'affisse,
ignito sì che vincèa 'l mio volto.
(Par. XXV, 19-26)⁵⁵

'*Sperent in te*' di sopr'a noi s'udi;
a che rispuoser tutte le *carole*.
[...]

E come surge e va ed entra in *ballo*
vergine lieta, sol per fare onore
a la novizia, non per alcun fallo,
 così vid'io lo schiarato splendore
venire a' due che si volgieno a nota
qual conveniesi al loro ardente amore.
 Misesi li nel canto e ne la rota;
e la mia donna in lor tenea l'aspetto,
pur come sposa tacita e immota.

53 I corsivi sono miei.

54 Sulla particolare attenzione al tema trinitario anche in questi canti, cfr. *supra* §§ 2.2 (*Ringraziare e lodare Dio*) e 3.3.2 («*Benedetto sia tu, trino e uno*»).

55 I corsivi sono miei.

(Par. XXV, 98-99; 103-11)⁵⁶

A questa voce *l'infiammato giro*
si quietò con esso il dolce mischio
che si facea nel *suon del trino spiro*,
sì come, per cessar fatica o rischio,
li remi, pria ne l'acqua ripercossi,
tutti si posano al sonar d'un fischio.
(Par. XXV, 130-135)⁵⁷

Interessante è inoltre il fatto che, come può essere scorta un'allusione alla «tresca» di David nella danza degli spiriti sapienti del cielo del Sole, così il riferimento al salmista è attivo anche nel XXV canto. È dai salmi, infatti, che Dante dichiara di aver ricevuto la speranza nella vita eterna, in due terzine che sono un vero e proprio tributo al suo modello figurale:

«Da molte stelle mi vien questa luce;
ma quei la distillò nel mio cor pria
che fu sommo cantor del sommo duce.
‘Sperino in te’, ne la sua tēodia
dice, ‘color che sanno il nome tuo’:
e chi nol sa, s’elli ha la fede mia?»
(Par. XXV, 70-75)⁵⁸

Quando si danza in Paradiso, dunque, pare si alluda implicitamente al modello “etico” e morale suggerito dall’episodio biblico del ballo di David⁵⁹, quasi si volesse costantemente accostare alla solennità dei rituali del terzo regno l’idea di umiltà che è alla base della salvezza⁶⁰.

Al di là della specificità di questi passi presi in esame, tuttavia, la danza circolare è un

56 I corsivi sono miei.

57 I corsivi sono miei.

58 Il corsivo è mio. Per riferimenti puntuali al salmo intonato cfr. *supra* §§ 3.3.1 (*Una liturgia “personale”*) e 3.3.3 (*Preghiera ed esilio nella Commedia*).

59 Un’altra suggestiva ipotesi interpretativa, che merita di essere approfondita, è stata suggerita da Giuseppe Ledda all’Annual Congress della Dante Society of America (23 aprile 2016). Le danze del cielo del Sole, così come quelle dei beati e dei tre apostoli nel cielo delle Stelle Fisse, si porrebbero in relazione, per la comune presenza di allusioni alle virtù, con quelle delle sette donne della processione edenica. In particolare la prima immagine astrale usata per descrivere il ballo dei sapienti («come stelle vicine a’ fermi poli», Par. X, 78), porrebbe i beati in relazione alle virtù dell’Eden («noi siam qui ninfe e nel ciel siam stelle», Purg. XXXI, 106). Tra l’altro in Paradiso, le virtù cardinali vengono celebrate nei vari cieli dai beati che le hanno seguite sulla Terra: *prudentia* nel cielo del Sole, *fortitudo* nel cielo di Marte, *iustitia* nel cielo di Giove, *temperantia* nel cielo di Saturno. Le virtù teologali sono invece celebrate nel cielo delle Stelle Fisse durante l’esame. Ad avvalorare il legame tra questi luoghi della *Commedia* c’è peraltro la triplice citazione della parola ballo: la descrizione di Matelda la paragona a «donna che balli» (Purg. XXVIII, 53); le anime della prima corona di sapienti sono paragonate a «donne [...] non da ballo sciolte» (Par. X, 79); nel cielo Stellato san Giovanni, quando entra nella danza cominciata da Pietro e Paolo, pare una «vergine lieta» che «entra in ballo» (Par. XXV, 103-104).

60 D’altra parte umiltà e solennità convergono nella figura della Vergine Maria, il cui grado di beatitudine, derivante dall’umile accettazione del volere divino nell’Annunciazione, è il massimo in Paradiso, nonché modello per i viventi e gli stessi beati: cfr. Par. XXXIII, «“umile e alta più che creatura”».

elemento pervasivo del terzo regno, caratterizzante quanto lo sono i canti di lode. Essa è infatti una presenza costante di quasi tutti i cieli⁶¹. La primissima occorrenza, associata peraltro alla recita di un inno liturgico⁶², si trova nel canto VII. Giustiniano, terminato il suo discorso politico, dopo la lode a Dio, si dilegua insieme agli altri beati accennando una danza circolare:

Così, volgendosi a la nota sua,
fu viso a me cantare essa sustanza,
sopra la qual doppio lume s'addua;
ed essa e l'altre mossero a sua danza,
e quasi velocissime faville
mi si velar di sùbita distanza.
(*Par.* VII, 4-9)

Nella sfera di Venere, poi, si allude più volte al moto incessante dei beati, utilizzando a più riprese termini del campo semantico del 'girare'; esso specifica che il tipo di danza è di fatto circolare, come viene descritto negli altri cieli. Le luci dei beati si muovono in «giro più e men correnti»⁶³ e appaiono al pellegrino dopo aver lasciato la loro reale sede celeste («il giro / [...] in li alti Serafini»⁶⁴), che tra l'altro Carlo Martello ricorda esplicitamente («Noi ci volgiam coi principi celesti / d'un giro e d'un girare e d'una sete»⁶⁵) con allusione specifica al movimento. Infine Cunizza da Romano, dopo aver dialogato con Dante, viene descritta nell'atto di tornare nella «rota»⁶⁶ che aveva momentaneamente abbandonato per l'incontro con il pellegrino. Anche nel cielo di Saturno a caratterizzare i beati è un movimento circolare. Così Pier Damiano viene rappresentato mentre compie un giro su se stesso, rituale che ripetono gli spiriti contemplanti, non appena egli termina il suo discorso invocando il castigo

61 Qualora i beati non compiano danze circolari, essi sono comunque contraddistinti dal moto. Nel cielo di Marte essi formano nel cielo la croce di Cristo: «sì costellati facean nel profondo / Marte quei raggi il venerabil segno / che fan giunture di quadranti in tondo. // [...] Di corno in corno e tra la cima e 'l basso / si movien lumi, scintillando forte / nel congiugnersi insieme e nel trapasso: // così si veggion qui diritte e torte, / veloci e tarde, rinovando vista / le minuzie d'i corpi, lunghe e corte, // moversi per lo raggio onde si lista / talvolta l'ombra che, per sua difesa, / la gente con ingegno e arte acquista» (*Par.* XIV, 100-102; 109-117). Nel cielo di Giove formano invece prima la scritta biblica («sì dentro ai lumi sante creature / volitando cantavano, e faciensi / or D, or I, or L in sue figure. // Prima cantando, a sua nota moviensi; / poi, diventando l'un di questi segni, / un poco s'arrestavano e taciensi», *Par.* XVIII, 76-81), poi l'immagine dell'aquila («resurger parver quindi più di mille / luci e salir, qual assai e qual poco, / sì come 'l sol che l'accende sortille; // e quètata ciascuna in suo loco, / la testa e 'l collo d'un'aguglia vidi / rappresentare a quel distinto foco», *Par.* XVIII, 103-108). Nel cielo di Saturno i beati, prima di salire la scala, si muovono come in un turbine: «Così mi disse, e indi si raccolse / al suo collegio, e 'l collegio si strinse; / poi, come turbo, in sù tutto s'avvolse» (*Par.* XXII, 97-99).

62 Cfr. *Par.* VII, 1-3. Su questa preghiera si veda *supra* § 3.1 (*L'Osanna tra Scrittura e rito*).

63 Cfr. *Par.* VIII, 20.

64 Cfr. *Par.* VIII, 26-27.

65 Cfr. *Par.* VIII, 34-35.

66 Cfr. *Par.* IX, 64-66: «Qui si tacette; e fecemi sembante / che fosse ad altro volta, per la rota / in che si mise com'era davante».

divino per i religiosi corrotti:

Né venni prima a l'ultima parola,
che del suo mezzo fece il lume centro,
girando sé come veloce mola.
(*Par.* XXI, 79-81)

A questa voce vid'io più fiammelle
di grado in grado scendere e girarsi,
e ogni giro le faceva più belle.
(*Par.* XXI, 136-138)

Infine sono le stesse gerarchie angeliche a essere contraddistinte dal movimento circolare:

distante intorno al punto un cerchio d'igne
si girava sì ratto, ch'avria vinto
quel moto che più tosto il mondo cigne;
e questo era d'un altro circumcinto,
e quel dal terzo, e 'l terzo poi dal quarto,
dal quinto il quarto, e poi dal sesto il quinto...
(*Par.* XXVIII, 25-30)

Il moto circolare, d'altra parte, è quello perfetto dei pianeti⁶⁷ e del Primo Mobile⁶⁸, dunque la sua resa sul piano rituale nelle danze dei beati concorre a una rappresentazione del Paradiso come luogo dell'unità e dell'armonia, che si riscontrano nell'idea di perfezione del cerchio⁶⁹. Se Dio è movimento, «l'amor che move il sole e l'altre stelle»⁷⁰, è anche attraverso l'immagine di un triplice cerchio che si concretizza agli occhi del pellegrino la sua essenza trinitaria, probabilmente figurata lungo tutta l'ascesa nei cieli:

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvemi tre giri
di tre colori e d'una contenenza.
(*Par.* XXXIII, 115-117)

67 Cfr., tra gli altri, *Par.* XXII, 119.

68 Cfr. *Par.* XXVII, 106-120.

69 Cfr. E. ARDISSINO, *Liturgia della gloria*, cit., pp. 121-122.

70 Cfr. *Par.* XXXIII, 145.

CONCLUSIONE

Dopo il teologico discorso di Salomone sulla resurrezione dei corpi nel cielo del Sole, le due ghirlande di spiriti sapienti, presenti sulla scena, suggellano il momento solenne con la pronuncia dell'*Amen*:

Tanto mi parver sùbiti e accorti
e l'uno e l'altro coro a dicer «Ammel!»,
che ben mostrar disio d'i corpi morti.
(*Par. XIV, 61-63*)

Al di là del contesto particolare in cui il poeta sceglie di inserire questo episodio – volto a rivelare in modo chiaro il desiderio ardente delle anime del cielo di riassumere, nella beatitudine eterna, i propri corpi – l'«Ammel» dei sapienti suggerisce una evidente chiave interpretativa per la ritualità che contraddistingue il terzo regno. La formula, conclusiva per i testi sacri e le preghiere, chiarisce al lettore che ogni discorso, nel Paradiso, ha un valore “liturgico”, perché fa parte delle continue lode a Dio. E infatti la salvezza, non più solamente in potenza ma già definitivamente in atto per le anime che costituiscono la Chiesa *triumphans* dei cieli, è il motivo principale per cui i gesti, i canti, le danze, i dialoghi dei beati concorrono tutti a celebrare la vittoria ottenuta sul peccato e sulla morte, tracciando in questo modo una continua «liturgia della gloria»¹, di cui essi godranno in eterno.

Se la liturgia del Purgatorio aveva come preciso obiettivo la ricerca di una comunione orante “performativa”, volta a stimolare il perfezionamento delle anime perché divenissero degne di salire nei cieli, la liturgia del Paradiso è priva di questo carattere “etico-pedagogico” (almeno in relazione agli abitanti del regno) e finalizzata a un'eterna lode di Dio. Un'elementare definizione per accostamento di termini dei regni dell'oltremodo dantesco porterebbe ad associare Inferno e dannazione, Purgatorio e penitenza, Paradiso e salvezza. Quest'ultima è nei cieli un approdo acquisito e non più solo la meta di un cammino di redenzione. In un luogo apparentemente oltre i sensi, quale è il Paradiso, essa è l'unica realtà davvero “tangibile”: ecco dunque che le preghiere pronunciate dai beati della corte celeste sono preghiere di “elogio della salvezza”, quasi che i testi liturgici effettivamente uditi dovessero costantemente celebrare (e – nello specifico – anche ricordare al pellegrino in viaggio) i momenti fondanti il difficile *iter* dell'uomo verso la gloria e redenzione.

In particolare, i canti generici che il protagonista ode nelle sfere del terzo regno,

1 L'espressione è di E. ARDISSINO, *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia di Dante*, cit., p. 2.

contraddistinti da un'aura sacra e una dolcezza ineffabile che va oltre il percepibile, hanno raramente uno scopo ben definibile all'interno del contesto in cui sono inseriti: paiono più che altro manifestazioni di giubilo, esultanza e vittoria, volte a creare un *background* musicale ed emotivo, per suggerire quasi, a chi legge, le sensazioni da provare di fronte alla rivelazione delle realtà puramente spirituali e divine. Esse conferiscono, si può dire, concretezza a quella salvezza di cui si sta godendo il frutto, e che viene invece celebrata, in modo più esplicito e diretto, laddove è proprio un testo specifico della liturgia a essere intonato. La trama di preghiere intessuta lungo la cantica appare avulsa da qualsiasi schematismo meccanicamente "liturgico": ogni lettura troppo rigida in questo senso pare limitante. Non si deve ricercare una precisa intratestualità eucologica, quanto piuttosto occorre concentrare l'attenzione sulle tematiche cui le preghiere vogliono alludere, che hanno tutte in comune la salvezza dell'uomo, che in Paradiso non si può fare a meno di celebrare. Per tale ragione gli inni che si odono cantare nella corte santa si rivolgono in primo luogo a Cristo e Maria: il ruolo terreno ed eterno di entrambi li accomuna infatti nell'opera di mediazione tra il Creatore e le sue creature, tra Dio e l'umanità peccatrice. Senza l'intervento di entrambi nella storia – intervento che giocoforza è indissolubilmente legato al mistero dell'Incarnazione –, l'uomo non sarebbe stato redento e reso degno di avere accesso alle gioie della vita eterna.

Il canto dell'*Osanna*, nella sua accezione vetero- e neotestamentaria, sancisce, in modo quasi cadenzato, le tappe dell'ascesa in cielo, dalle sfere ancora adombrate dalla vicinanza della Terra, alle luci abbacinanti dell'Empireo. Come in una cornice di giubilo che abbraccia la terza cantica, questa preghiera riecheggia il momento dell'entrata di Cristo in Gerusalemme conferendo all'atmosfera un carattere festante anche qualora – è il caso del VII canto dedicato al mistero dell'Incarnazione di Dio – la trattazione non sia caratterizzata da leggerezza ma, al contrario, da seria indagine teologica. La tematica della salvezza è allora sia implicita sia diretta: se da un lato è la stessa parola ebraica ad alludervi etimologicamente, dall'altro è la celebrazione festante della gloria a ricordarla come grazia ormai ottenuta e interiorizzata dai beati.

Accanto a Cristo si pone la Vergine. Maria è il discrimine tra l'aspettazione messianica dell'Antico Testamento e la venuta del Dio-uomo fissata nel tempo dal Vangelo. Non solo l'ultima e più famosa sacra orazione di Bernardo, ma tutte le preghiere a lei rivolte nella cantica rievocano il momento chiave della salvezza dell'uomo: l'Annunciazione e la libera accettazione del volere divino, senza le quali non sarebbero stati possibili né l'Incarnazione né il sacrificio di Cristo per la redenzione dell'umanità. Il ruolo centrale della Vergine, mediatrice nel cammino di fede di ogni cristiano, è anche evidentemente suggerito dal

carattere strutturale delle liturgie mariane presenti nel *Paradiso*: come il canto dell'*Osanna*, anche il ricordo dell'umiltà della donna che si è fatta mezzo di Dio per salvare l'uomo incornicia la cantica in modo palese: il primo e ultimo canto uditi nel regno dei cieli sono infatti a lei dedicati. A corollario di tutte le precedenti preghiere a Maria si pongono le parole di lode e di supplica del santo di Chiaravalle, da intendersi forse come ultima manifestazione prettamente "liturgica" del poema (considerando, a ragione, la visione che segue come momento estatico e mistico, più che rituale). La Vergine è celebrata, in una *summa* di elementi devozionali e scritturali che la riguardano, nel momento in cui la salvezza dell'uomo, anche di Dante in cammino, è di fatto ottenuta e "tangibile" nella manifestazione di Dio che seguirà: eppure la liturgia deve celebrare ancora una volta il mezzo, l'intercessione senza la quale la redenzione universale e individuale non sarebbe possibile.

Ma se queste liturgie "ideali", di gloria e lode devono in qualche modo fungere da modello per quelle che si svolgono sulla terra nella Chiesa militante, è giusto che l'irruzione di Dante, inusuale pellegrino ancora legato ai vincoli di mortalità, modifichi – seppur temporaneamente – l'impianto eucologico del terzo regno. Non solo canti perpetui, ma anche occasionali e "straordinari" si odono dunque lungo l'ascesa di cielo in cielo. In quanto unico personaggio drammatico dell'aldilà, Dante si inserisce nel ritualismo del Paradiso con la sua vicenda personale, ma anche in rappresentanza dell'uomo in senso stretto, che deve ancora interiorizzare la salvezza e mettere in gioco se stesso per ottenerla. Il nucleo narrativo dei canti del cielo delle Stelle Fisse è in questo emblematico: l'esame del pellegrino sulle virtù teologali è un esame per Dante, ma anche per l'umanità intera che fruirà della sua esperienza. Le preghiere udite durante l'interrogazione dei tre apostoli sono pertanto preghiere pronunciate *ad hoc*, nell'*hic et nunc* del viaggio, in relazione al momento nel tempo in cui si colloca l'esperienza del personaggio. La salvezza cui si allude è quella propria del pellegrino – e per questo, forse, agli inni di questo cielo il poeta riserva l'uso più intimo della lingua volgare –, che però si eleva ad esempio per la Chiesa ancora operante sulla Terra.

Ecco dunque che il ruolo di Dante, come personaggio del suo poema, si fa stringente anche in senso liturgico: non solo i beati che intonano particolari preghiere per il suo passaggio ne sono la prova, ma anche l'impianto dei dialoghi con loro in cui si inserisce la voce del pellegrino. In quanto creature gloriose, sante e beate, il modo di rapportarsi a essi deve adeguarsi ai criteri di *convenientia*: Dante sceglie quindi la formula della preghiera. La retorica tipica della liturgia entra nei versi dedicati alle apostrofi dirette agli spiriti celesti, che via via scendono dall'Empireo per rivelare al pellegrino la realtà del cielo che ha contraddistinto la loro vita terrena. La comune carità che accomuna i beati li rende

estremamente disponibili al dialogo e a risolvere i dubbi di Dante. È infatti il desiderio di conoscenza a spingere il pellegrino a domandare, chiedere continuamente ragione di ciò che vede o intuisce, per rendere quanto più fruttuosa, anche sul piano dottrinale, la sua esperienza oltremondana. Tali richieste entrano a pieno diritto nella trama liturgica della terza cantica: sono infatti da considerare quasi come fossero un rito di passaggio “cognitivo” del pellegrino, che deve predisporre a chiedere per innalzare le proprie limitate facoltà percettive e conoscenze umane. Peraltro, esse presentano la struttura retorica tipica della preghiera, con la classica tripartizione nei tre moduli vocativo, eulogia e *supplicatio* conclusiva. E tra i beati figura ovviamente anche Beatrice; alla donna e guida Dante si rivolge applicando le stesse modalità che utilizza per le anime che incontra, fondendo alla lode tipica della *Vita Nova*, quegli stilemi “sacri” e retorici caratteristici della preghiera in senso cristiano. Non è un caso che alla donna venga allusivamente corrisposta, a livello lessicale, proprio la Vergine: Maria è il modello di beatitudine e perfezione spirituale più imponente nel *Paradiso*, e per Dante accostarla per le sue qualità a Beatrice è il più grande omaggio da poter rendere alla donna amata in vita. Infine il pellegrino si rivolge in preghiera anche e direttamente a Dio: sono pochi momenti nell’ascesa dantesca, ma tutti accomunati da una costante tensione elogiativa e di ringraziamento alla Trinità, il vero motore dell’universo così come del viaggio, la natura divina nel mistero che la contraddistingue e che si svelerà a Dante solamente alla fine della sua esperienza. La salvezza è dunque qualcosa che il pellegrino coglie costantemente nelle anime che incontra, ma che per sé deve guadagnare passo per passo, domanda per domanda, interiorizzando l’atteggiamento umile e devoto della preghiera, nel rapportarsi, in una *climax* di importanza, ai beati, a Beatrice e a Dio.

Se il filo conduttore che lega le varie manifestazioni liturgiche della terza cantica è l’esaltazione della gloria, intesa come salvezza dell’uomo, allora è bene annoverare tra le presenze costitutive di questo intreccio eucologico anche la voce del poeta. Dante scrive la *Commedia*, infatti, proprio per guidare gli uomini nel cammino di purificazione che dal peccato li condurrà, in modo pressoché analogo a quello da lui intrapreso nell’*iter* oltremondano, alla beatitudine del Paradiso: perché questo ruolo, di cui viene investito al modo dei profeti in più luoghi nel poema, sia assolto, egli deve scrivere l’opera. La sua missione è infatti quella di rinnovare e confortare la speranza nella vita eterna, come gli ricorda san Giacomo durante l’esame nel cielo delle Stelle Fisse². Ma la scrittura deve essere fedele alla realtà esperita; se per le prime due cantiche l’impresa era stata ardua, benché non impossibile, l’innalzarsi della materia e delle verità, con cui il pellegrino si confronta nel terzo

2 Cfr. *Par.* XXV, 43-45.

regno, rende la stesura del poema un'operazione difficoltosa. Per questo, invocare Dio serve anche al poeta: egli chiede la grazia dell'ispirazione, della perseveranza del ricordo, della capacità di riferire realtà ineffabili perché percepibili solo in minima parte dai sensi. Le preghiere per la poesia sono dunque molto più frequenti in *Paradiso* di quanto non lo siano in *Inferno* e *Purgatorio* e, in un certo senso, solo qui possono definirsi preghiere in senso stretto. L'interlocutore è infatti "sacralizzato": le muse sono figure del dio cristiano e vengono progressivamente abbandonate lungo l'ascesa ai cieli. Accanto alla domanda di aiuto per sé, perché la *Commedia* possa essere scritta, però, a beneficio dell'umanità tutta, si pongono anche richieste di intercessione per i mortali. È chiara in queste invocazioni una tendenza soteriologica: se infatti l'umanità è corrotta e Dante ha il compito di indirizzarla verso il bene, la supplica di una correzione dei comportamenti deviati concorre a tratteggiare la figura del poeta-profeta, che si preoccupa anche dell'attecchimento del proprio messaggio. Se tuttavia in queste invocazioni della voce poetante prevale forse la preoccupazione di non essere all'altezza (e la dichiarazione di umiltà che ne deriva) nonché la consapevolezza che l'uomo da indirizzare al bene è radicato in una realtà che lo spinge verso il male, in altre sono la meraviglia e lo stupore a prendere il sopravvento. Lo stesso poeta si lascia andare a commenti di giubilo: sono vere e proprie esclamazioni di gioia di chi si trova a dover commentare le manifestazioni concrete del miracolo della salvezza. Sia essa un fine delle preghiere del poeta, o la causa che ne scatena effusi elogi di stupore, non manca mai, anche se solo come concetto implicito, quando la sua voce irrompe nei versi e sospende momentaneamente la narrazione.

Ma la liturgia non è solo parola, e l'intervento salvifico di Dio sulla Terra e la conseguente gloria nella beatitudine eterna possono essere celebrati anche per mezzo del rito: l'armonia e la coralità proprie dei canti e della vita delle anime del Paradiso si rilevano così anche nella danza e nei gesti, massime espressioni di giubilo, in cui il beato manifesta esultanza in un pieno coinvolgimento di sé. La danza "liturgica" del terzo regno è anch'essa immagine perfetta di ciò che corrisponde ai sacramenti sulla Terra: metafora della gloria, essa difficilmente è legata a una ritualità dai confini interpretativi ben definiti. Concorre piuttosto a essere significante di un significato talmente ineffabile che si sottrae a un'univoca lettura esegetica, ma che partecipa, così come i canti indicibili dei beati, alla rappresentazione di quell'armonia e coralità proprie del terzo regno.

Nel corso della terza cantica la luce diventa via via più abbacinante, i canti di difficile comprensione, la musica e le danze arcane e ineffabili; durante la visione finale le dichiarazioni di indicibilità e di scacco alla memoria si susseguono in modo quasi iperbolico. Al culmine dell'esperienza mistica ogni riferimento alla liturgia così come è compresa e

praticata dai fedeli nella vita terrena scompare: rimangono solo il «fulgore» e il silenzio, segni di un'esperienza radicalmente nuova e impossibile da celebrare.

BIBLIOGRAFIA

A. Opere di Dante

Le opere di Dante sono citate secondo il testo delle seguenti edizioni:

DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, testo critico secondo l'antica vulgata, a cura di G. PETROCCHI, Milano Mondadori, 1966-1967.

DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di F. BRAMBILLA AGENO, 3 voll., Firenze, Le Lettere, 1996.

DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. MENGALDO, in ID., *Opere minori*, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.

DANTE ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di A. FRUGONI e G. BRUGNOLI, in ID., *Opere minori*, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.

DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di S. CARRAI, Milano, BUR, 2010².

Altre edizioni consultate:

DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, revisione del testo e commento di G. INGLESE, vol. I: *Inferno*, Roma, Carocci, 2007.

DANTE ALIGHIERI, *Four Political Letters*, translated and with a commentary by C.E. HONESS, London, Modern Humanities Research Association, 2007.

DANTE ALIGHIERI, *Le Opere. Volume V. Epistole. Egloge. Questio de Aqua et Terra*, a cura di M. BAGLIO, L. AZZETTA, M. PETOLETTI, M. RINALDI, introd. di A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2016 (Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante).

DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di G. GORNI, Torino, Einaudi, 1996.

DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di L.C. ROSSI, Milano, Mondadori, 1999.

I commenti alla *Commedia*, salvo diversa indicazione, sono citati dal sito internet del Dartmouth Dante Project (nel testo DDP): <<https://dante.dartmouth.edu/>>.

B. Testi antichi e medievali

Si indicano qui di seguito le edizioni, le raccolte e le traduzioni da cui sono tratte le citazioni di opere antiche e medievali. Fanno eccezione le opere citate dalla *Patrologia Latina* (nel testo PL).

AGOSTINO, *Commento al Vangelo e alla prima Epistola di san Giovanni*, in *Opere di sant'Agostino*, vol. XXIV, Roma, Città Nuova, 1985.

- AGOSTINO, *La città di Dio*, in *Opere di sant'Agostino*, vol. V, Roma, Città Nuova, 1978.
- AGOSTINO, *La dottrina cristiana*, in *Opere di sant'Agostino*, vol. VIII, Roma, Città Nuova, 1992.
- BENEDEIT, *Il viaggio di san Brandano*, a cura di D. BARTOLI e F. CIGNI, Parma, Pratiche, 1994.
- Biblia Sacra vulgatae editionis*, Sixti V Pontificis Maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita, Milano, San Paolo, 1995 [i libri biblici sono abbreviati secondo la *siglorum explicatio* ivi fornita].
- BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, introduzione e note di O. DALLERA, Milano, BUR, 1995.
- BONVESIN DA LA RIVA, *Libro delle tre scritture*, introduzione, testo e commento a cura di M. LEONARDI, Ravenna, Longo, 2014.
- CAROZZI C., *Le voyage de l'âme dans l'Au-delà d'après la littérature latine (V^e-XIII^e siècle)*, Rome, École française de Rome, 1994.
- CERULLI E., *Il Libro della Scala e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1949.
- CESARIO VON HEISTERBACH, *Dialogus miraculorum. Dialog über die wunder*, a cura di H. SCHNEIDER, traduzione e commento a cura di N. NÖSGES e H. SCHNEIDER, 5 voll., Turnhout, Brepols, 2009.
- CONRADI A SAXONIA *Speculum Beatae Mariae Virginis*, sec. codices mss. castigatum et denuo editum a PP. Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas (Quaracchi), ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1904.
- DENZINGER H., *Enchiridion Symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, ed. K. RAHNER, Friburgo, Herder, 1955.
- DURAND G., *Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum*, a cura di A. DAVRIL e T. THIBODEAU, 3 voll., Turnholt, Typographi Brepols editores pontifici, 1995-2000.
- GARDINER E., *Medieval Visions of Heaven and Hell. A Sourcebook*, New York-London, Garland, 1993.
- GREGORIO MAGNO, *Commento morale a Giobbe*, 4 voll., Roma, Città Nuova, 1997.
- IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di G.P. MAGGIONI, 2^a ed. rivista dall'autore, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 1998.
- Il Libro della Scala di Maometto*, a cura di C. SACCONE, traduzione di R. ROSSI TESTA, Milano, SE,

1997.

ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o origini*, a cura di A. VALASTRO CANALE, 2 voll., Torino, UTET, 2004.

I volgari di Bonvesin da la Riva. Testi dei mss. Trivulziano 93 (vv. 113-fine), Ambrosiano T. 10 sup., N 95 sup., Toledano capitolare 10-28, a cura di A.M. GÖKÇEN, New York, Peter Lang, 2001.

KAPPLER C. *et alii*, *Apocalypses et voyages dans l’Au delà*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987.

La navigazione di San Brandano, a cura di M.A. GRIGNANI, Milano, Bompiani, 1975.

Lapidari. La magia delle pietre preziose, a cura di B. BASILE, Roma, Carocci, 2006.

La Visione di Tungdal, a cura di M. LECCO, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1998.

Le opere volgari di Bonvesin da la Riva, a cura di G. CONTINI Roma, Società filologica romana, 1941.

Liber usualis Missae et Officii, Parisiis-Tornaci-Romae, Typis societatis S. Joannis evang., Desclée et soc., S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis typographi, 1924.

MARIA DI FRANCIA, *Il Purgatorio di San Patrizio*, a cura di G. LACHIN, Roma, Carocci, 2003.

Missale romanum Mediolani 1474, ed. R. LIPPE, 2 voll., London, Harrison and Sons, 1899-1907.

Navigatio Sancti Brendani Abbatis from Early Latin Manuscripts, ed. by C. SELMER, Notre Dame, Indiana University of Notre Dame Press, 1959.

OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di P. BERNARDINI MARZOLLA, Torino, Einaudi, 1979.

Poeti del Duecento, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

QUINTILIANO M.F., *L’istituzione oratoria*, a cura di R. FARANDA e P. PECCHIURA, Torino, UTET, 1979².

RUTEBEUF, *Il miracolo di Teofilo*, a cura di A. D’AGOSTINO, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2000.

SERVII GRAMMATICI *In Vergilii carmina commentarii*, 3 voll., a cura di G. Thilo, Hildesheim, Georg Olms, 1961.

TOMMASO D’AQUINO, *Summa Theologiae*, dal sito internet <www.corpusthomisticum.org>.

TOMMASO D'AQUINO, *Summa contra Gentiles*, dal sito internet <www.corpusthomicum.org>.

The De Jerusalem celesti and the De Babilonia infernali of fra Giacomino da Verona, a cura di E. I. MAY, London, Oxford University Press: Humphrey Milford, 1930.

VIRGILIO, *Eneide*, a cura di R. CALZECCHI ONESTI, Torino, Einaudi, 1967.

Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti modelli e testi, a cura di M.P. CICCARESE, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2003.

Visio Thurkilli, a cura di P.G. SCHMIDT, Leipzig, Teubner, 1978.

Visio Tungdali. Lateinisch und altdeutsch, a cura di A. WAGNER, Erlangen, Deichert, 1882 (rist. an. Hildesheim-Zurich-New York, Olms, 1989).

C. Studi critici

ADINOLFI M., *I personaggi neotestamentari nella Divina Commedia*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia». Firenze 26-27-28 settembre 1986, a cura di G. BARBLAN, Firenze, Olschki, 1988, pp. 125-141.

ALESSIO G.C., *Paradiso XV-XVII. I canti di Cacciaguida*, in *Il trittico di Cacciaguida. Lectura Dantis Scaligera 2008-2009*, a cura di E. SANDAL, Roma-Padova, Antenore, 2011, pp. 17-52.

ALONZO G., «*Quella ch'è tanto bella*». *Eva, tra i cenni danteschi e la tradizione culturale medievale*, in *Novella fronda. Studi danteschi*, a cura di F. SPERA, Napoli, D'Auria, 2008, pp. 215-236.

ÁLVAREZ PÉREZ X.A., *Un nuovo contributo allo studio del mito degli angeli neutrali nella Commedia*, in «*Revista de Literatura Medieval*», XXI (2009), pp. 37-75.

AMBROSINI R., *Canto XVII*, in *Lectura Dantis Turicensis – Paradiso*, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2002, pp. 243-264.

APOLLONIO M., s.v. *Maria Vergine*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. III, pp. 835-839.

ARCURI F.M., «*Asperges me sì dolcemente udissi*». *Il percorso liturgico di Dante alle origini dell'innocenza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

ARDISSINO E., *I canti liturgici del Purgatorio dantesco*, in «*Dante Studies*», CVIII (1990), pp. 39-65.

- ARDISSINO E., *Parodie liturgiche nell'Inferno*, in «Annali di Italianistica», XXV (2007), pp. 217-232.
- ARDISSINO E., *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia di Dante*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009.
- ARDISSINO E., *Nuclei tematici nel canto di Piccarda (Paradiso III)*, in «L'Alighieri», 39, 2012, pp. 109-122.
- ARDISSINO E., «*Pregar pur ch'altri prieghi*» (Purg. VI, 26). *Richieste di suffragio nel Purgatorio*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia*. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna 12 novembre 2011, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013, pp. 45-66.
- ARIANI M., «*Abyssus luminis*»: *Dante e la veste di luce*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XI (1993), 1-2, pp. 9-71.
- ARIANI M., *Dante, la «dulcedo» e la dottrina dei «sensi spirituali»*, in *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 113-139.
- ARIANI M., «*La forma universal di questo nodo*»: *Paradiso XXXIII 58-105*, in *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, a cura di E. SANDAL, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 137-181.
- ARIANI M., *La luce nel Paradiso*, in «Filologia e Critica», 34 (2009), 1, pp. 3-41.
- ARIANI M., «*Lux inaccessibilis*». *Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010.
- ARIANI M., *Mistica apofatica (canto XV)*, in ID., «*Lux inaccessibilis*». *Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010, pp. 235-244.
- ARIANI M., *Canto XXIV – Mistica degli affetti e intelletto d'amore*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, a cura di E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015, vol. 2, pp. 698-722.
- ARIANI M., *Canto XXXIII – La mistica preterizione: il «dicer poco» dell'ultimus cantus*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, a cura di E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015, vol. 2, pp. 971-1008.
- ASCOLI A.R., *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 392-396.
- ASÍN PALACIOS M., *Dante e l'Islam. L'Islam. L'escatologia islamica nella Divina Commedia*, trad. it., 2 voll., Parma, Pratiche, 1994.

- AUERBACH E., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2008⁴, pp. 273-308.
- AURIGEMMA M., s.v. *Credo*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. II, p. 256.
- AURIGEMMA M., s.v. *Stellato, Cielo*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. V, pp. 429-431.
- BACCIAGALUPPI C., «*La dolce sinfonia di paradiso*»: le funzioni delle immagini musicali nella *Commedia*, in «*Rivista di Studi Danteschi*», II (2002), 2, pp. 279-333.
- BAFFIONI C., *Aspetti delle cosmologie islamiche in Dante*, in *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a cura di A. GHISALBERTI, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 103-122.
- BALBONI D., s.v. *Ave Maria*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. I, p. 465.
- BALBONI D., s.v. *Salve Regina*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. IV, pp. 1091-1092.
- BALBONI D., s.v. *Te lucis ante*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. V, p. 538.
- BARALDI F., *Il simbolismo dell'aquila nella Commedia dantesca*, in «*I castelli di Yale. Quaderni di filosofia*», IX (2007-2008), pp. 85-111.
- BARAŃSKI Z.G., *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000.
- BÁRBERI SQUAROTTI G., *Parodia e dismisura: Minosse e i giganti*, in «*Lecture classensi*», IX-X (1982), pp. 279-300.
- BÁRBERI SQUAROTTI G., *La preghiera alla Vergine: Dante e Petrarca*, in «*Filologia e Critica*», XX (1995), 2-3, pp. 365-374 (poi in ID., *Il tragico cristiano da Dante ai moderni*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 87-95).
- BÁRBERI SQUAROTTI G., *Spiegazione e profezia*, in «*Lecture Classensi*», XXIX (2000), pp. 105-129.
- BAROFFIO G., *Filia Virgo et Mater. Appunti di mariologia liturgica*, in *Figure poetiche e figure teologiche nella mariologia dei secoli XI e XII*. Atti del II Convegno Mariologico della Fondazione E. Franceschini con la collaborazione della Biblioteca Palatina di Parma, Parma 19-20 maggio 2000, a cura di C.M. PIASTRA e F. SANTI, Firenze, SISMELE – Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 23-30.

- BAROLINI T., *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York, Fordham University Press, 2006.
- BASILE B., s.v. *Viaggio*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. V, pp. 995-999.
- BASILE B., *L'aquila, icona divina della giustizia nel cielo di Giove*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXXXII (2011), pp. 21-38.
- BATTAGLIA RICCI L., *Scrittura sacra e «sacrato poema»*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia», Firenze 26-27-28 settembre 1986, a cura di G. BARBLAN, Firenze, Olschki, 1988, pp. 295-321.
- BATTAGLIA RICCI L., *Piccarda o della carità: lettura del terzo canto del Paradiso*, in «Filologia e critica», XIV (1989), 1, pp. 27-70.
- BATTAGLIA RICCI L., «*Vidi e conobbi l'ombra di colui*». *Identificare le ombre*, in *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006, («Gerione – Incroci danteschi», Dipartimento di Italianistica, Università degli Studi di Parma, 1), pp. 49-80.
- BATTAGLIA RICCI L., «*Dice Isaia...*»: *Dante e il profetismo biblico*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 7 novembre 2009, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Longo, 2011, pp. 49-75.
- BATTAGLIA RICCI L., *Canto III - «Ne' mirabili aspetti / vostri risplende non so che divino». Nel cielo della Luna, davanti ai primi beati*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, a cura di E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015, vol. 1, pp. 85-110.
- BATTISTINI A., *Canto XXI. L'incontro con Pier Damiano*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, t. III: *Paradiso*, 2, a cura di E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015, pp. 616-641.
- BAUDUCCO F., s.v. *Comunione dei santi*, in *Enciclopedia cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. IV, coll. 119-125.
- BAYLESS M., *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996.
- BELLOMO S., *Il sorriso di Ilaro e la prima redazione in latino della Commedia*, in «Studi sul Boccaccio», XXXII (2004), pp. 201-235.
- BEMROSE S., *Dante's 'neutral' angels*, in *Dante and his literary precursors: twelve essays*, ed. by J.C. BARNES and J. PETRIE, Dublin, Four courts press, 2007, pp. 179-199.

- BENUCCI A., *La processione santa di Paradiso XXIII: trionfo classico o visione mistica?*, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*. Atti del convegno di Madrid, 5-7 novembre 2012, a cura di C. CATTERMOLE, C. DE ALDAMA, C. GIORDANO, Alpedrete-Madrid, Ediciones de La Discreta, 2014, pp. 361-378.
- BERLIÈRE U., s.v. *Angélique (Salutation)*, in *Dictionnaire de theologie catholique: contenant l'expose des doctrines de la theologie catholique, leurs preuves et leur histoire*, Paris, Librairie Letouzey at Ané, 1915-50, t. I, coll. 1273-77.
- BERTELLI C., BRIGANTI G., GIULIANO A., *Storia dell'arte italiana*, Torino, Bruno Mondadori – Pearson, 2008, vol. I, pp. 296-297.
- BILLANOVICH G., *La leggenda dantesca del Boccaccio. Dalla lettera di Ilaro al Trattatello in laude di Dante*, in «Studi danteschi», XXVIII (1949), pp. 45-144.
- BLANCO JIMENEZ J., *Il canto del presente (Paradiso XVI)*, in «Studi Danteschi», LXXVII (2012), pp. 249-274.
- BOITANI P., «*Sua disianza vuol volar sanz'ali*»: *Maria e l'amore nella poesia del Trecento*, in ID., *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- BOLOGNA C., *Il «punto» che «vinse» Dante in Paradiso*, in «Critica del testo», VI (2003), 2, pp. 721-754.
- BOLOGNA C., *Canti XXX-XXXI. Il ritorno di Beatrice*, in *Esperimenti danteschi – Purgatorio 2009*, a cura di B. QUADRIO, Genova-Milano, Marietti 1820, 2010, pp. 295-317.
- BONAVENTURA A., *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904.
- BOSCO U., *Dante vicino*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 1966.
- BOTTERILL S., «*Quae non licet homini loqui*»: *the Ineffability of Mystical Experience in Paradiso I and the Epistle to Cangrande*, in «Modern Language Review», 83 (1988), pp. 332-341.
- BOTTERILL S., *Dante and the Mystical Tradition. Bernard of Clairvaux in the Commedia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- BOUCHARD J., s.v. *Litanies*, in *Dictionnaire de spiritualité: ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Parigi, Beauchesne, 1937-94, vol. IX, coll. 865-873.
- BRILLI E., *Reminiscenze scritturali (e non) nelle epistole dantesche*, in «La Cultura», XLV (2007), pp. 439-455.

- BROWNLEE K., *Why the Angels Speak Italian: Dante as Vernacular Poeta in Paradiso XXV*, in «Poetics Today», V (1984), 3, pp. 597-610.
- BROWNLEE K., *Pauline Vision and Ovidian Speech in Paradiso I*, in *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, a cura di R. JACOFF e J.T. SCHNAPP, Stanford, Stanford University Press, 1991, pp. 202-213.
- CALBOLI MONTEFUSCO L., *Exordium Narratio Epilogus. Studi sulla teoria retorica greca e romana delle parti del discorso*, Bologna, CLUEB, 1988.
- CAMILLI A., *La cronologia del viaggio dantesco*, in «Studi danteschi», XXIX (1950), pp. 61-84.
- CARAPEZZA S., *La teodia del Paradiso. Il modello dei Salmi nelle preghiere di Dante e dei beati*, in «L'Alighieri», 33 (2009), pp. 93-115.
- CARAPEZZA S., *La preghiera a Beatrice tra modelli letterari e liturgici*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna 12 novembre 2011*, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013, pp. 109-124.
- CAROZZI C., *La géographie de l'Au delà et sa signification pendant le haut Moyen Âge*, in *Popoli e paesi nella cultura altomedievale. Atti della XXIX Settimana di studi del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 23-29 aprile 1981*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1983, t. II, pp. 423-81.
- CAROZZI C., *Eschatologie et au-delà. Recherches sur l'Apocalypse de Paul*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.
- CASADEI A., *Il titolo della Commedia e l'Epistola a Cangrande*, in ID., *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- CASAGRANDE C., VECCHIO S., *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000.
- CATELLI N., *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti (Par. X-XIV)*, in «L'Alighieri», 32 (2008), pp. 119-138.
- CATTANEO E., s.v. *Litanie*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. VII, coll. 1417-1421.
- CAVEDONI C., *L'orazione di S. Bernardo alla Vergine*, in ID., *Raffronti tra gli autori biblici e sacri e la Divina Commedia*, Città di Castello, S. Lapi Tipografo-Editore, 1896, pp. 139-164.

- CECCHETTI I., s.v. *Alma Redemptoris mater*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. I, col. 911.
- CECCHETTI I., s.v. *Ave Maria*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. II, coll. 512-16.
- CECCHETTI I., s.v. *Regina Caeli*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. IX, col. 650.
- CECCHETTI I., s.v. *Salve Regina*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. X, coll. 1719-21.
- CELLI A., *Dante e l'oriente. Le fonti islamiche nella storiografia novecentesca*, Roma, Carocci, 2013.
- CERRONI M., *Tipologia dell'allegoria e dinamiche del vero in Giacomino da Verona e Bonvesin da la Riva*, in «Strumenti critici», 92 (2000), pp. 53-74.
- CESTARO G., *Paradiso X*, in *Lectura Dantis Virginiana, III: Dante's Paradiso: Introductory Readings*, numero speciale di «Lectura Dantis», 16-17 (1995), pp. 146-155.
- CHIARIGLIONE M., *Il perdono atteso e mai concesso agli angeli caduti nelle fonti del «cattivo coro» (If. III 37-42)*, in *Novella fronda. Studi danteschi*, a cura di F. SPERA, Napoli, D'Auria, 2008, pp. 43-80.
- CHIAVACCI LEONARDI A.M., *Le beatitudini e la struttura poetica del Purgatorio*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CI (1984), 513, pp. 1-29.
- CHIAVACCI LEONARDI A.M., *I canti del cielo stellato. (Paradiso XXIII-XXVII)*, in *Lectura Dantis Modenese – Paradiso*, Modena, Banca popolare dell'Emilia, 1986, pp. 201-230.
- CHIAVACCI LEONARDI, «*Le bianche stole*»: *il tema della resurrezione nel Paradiso*, in *Dante e la Bibbia. Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia», Firenze 26-27-28 settembre 1986*, a cura di G. BARBLAN, Firenze, Olschki, 1988, pp. 349-371 (ora anche in EAD., *Le bianche stole: saggi sul Paradiso di Dante*, Tavarnuzze (FI), SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 3-26).
- CHIAVACCI LEONARDI A.M., *Paradiso XVII*, in *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 309-328 [poi in EAD., *Le bianche stole: saggi sul Paradiso di Dante*, Tavarnuzze (FI), SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 143-161].
- CHIAVACCI LEONARDI A.M., *Canto XXV*, in *Lectura Dantis Neapolitana – Paradiso*, a cura di P. GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 485-499, alle pp. 491-492.

- CHIAVACCI LEONARDI A.M., *Il tema biblico dell'esilio nella Divina Commedia*, in *La Scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, a cura di F. STELLA, Tarnuzze (FI), SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 177-185.
- CHIAVACCI LEONARDI A.M., «*In te misericordia, in te pietate*». *Maria nella Divina Commedia*, in *Gli studi di mariologia medievale. Bilancio storiografico*, a cura di C.M. PIASTRA, Tarnuzze (FI), SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 321-334.
- CHIAVACCI LEONARDI A.M., *Le bianche stole: saggi sul Paradiso di Dante*, Tarnuzze (FI), SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2010.
- CHIECCHI G., *L'origine dell'io e il centro dell'opera: qualcosa su Paradiso XVI*, in ID., *Dante, Boccaccio, l'origine: sei studi e una introduzione*, Firenze, Olschki, 2013, pp. 61-85.
- CHISENA A.G., *Dante e la Dea Bianca. Le divinità lunari nella Commedia*, in «Griselda online», 14 (2014).
- CIGNELLI L., *Maria nuova Eva nella patristica greca*, Assisi, Studio teologico Porziuncola, 1966.
- CLARKE K.P., *10. Humility and the (P)arts of Art*, in *Vertical Readings in Dante's Comedy*, vol. I, a cura di G. CORBETT, H. WEBB, Cambridge, Open Book Publishers, 2015, pp. 203-221.
- COLOMBO M., *Dai mistici a Dante. Il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987.
- CONSOLI D., s.v. *Affetto*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. I, pp. 69-70.
- CONTINI G., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001³.
- CORTI M., *La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico*, in «L'Alighieri», n.s. 5 (1995), pp. 7-19.
- CORTI M., *Dante e la cultura islamica*, in «*Per correr miglior acque...*». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Roma, Salerno Editrice, 2001, vol. I, pp. 183-202.
- CORTI M., *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003.
- COSTA G., *Il canto X del Paradiso*, in «Filologia e critica», XIX/1 (1994), pp. 3-38.
- COURCELLE P., *Le Pères de l'Eglise devant les enfers virgiliens*, in «Archives d'Histoire

- doctrinale et littéraire du Moyen-Âge», XXII (1955), pp. 5-74.
- CRISTALDI S., *Un ipotesto biblico: l'Apocalisse*, in «Lecture classensi. Le tre corone», XXXVII (2008), pp. 83-117.
- CRISTALDI S., *Dante e i Salmi*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 7 novembre 2009, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Longo, 2011, pp. 77-120.
- CRISTALDI S., *Canti XXX-XXXI. Profili oltre il tempo e lo spazio*, in *Esperimenti danteschi – Paradiso 2010*, a cura di T. MONTORFANO, Genova-Milano, Marietti 1820, 2010, pp. 285-310.
- CRISTALDI S., *Il Padre nostro dei superbi*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia*. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna 12 novembre 2011, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013, pp. 67-88.
- D'ALFONSO R., *Il dialogo con Dio nella Divina Commedia*, Bologna, CLUEB, 1986.
- Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia», Firenze 26-27-28 settembre 1986, a cura di G. BARBLAN, Firenze, Olschki, 1988.
- DE CASTRIS A.L., *Canto III*, in *Lectura Dantis Scaligera – Paradiso*, Firenze, Le Monnier, 1971, pp. 65-88.
- DE FIORES S., SERRA A., s.v. *Vergine*, in *Nuovo Dizionario di Mariologia*, a cura di S. DE FIORES e S. MEO, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni Paoline, 1986, pp. 1418-1476.
- DEINZELBACHER P., *Vision und Visionlitteratur in Mittelalter*, Stuttgart, Hiersemann, 1981.
- DELCORNO C., «*Ma noi siam peregrin come voi siete*»: aspetti penitenziali del Purgatorio, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di E. Pasquini*, a cura di G.M. ANSELMi *et alii*, Bologna, Gedit, 2005, pp. 11-30.
- D'ELIA A., *La trama mariologica della Commedia e l'estasi del pellegrino*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», VI (2009), pp. 65-93.
- DE MARCHI P., *Canto XXIV*, in *Lectura Dantis Turicensis – Paradiso*, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2002, pp. 373-389.
- DI BENEDETTO A., *Sulla parodia (Parodia negativa e parodia positiva)*, in *Humanitas e poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, a cura di L. REINA, Salerno, Laveglia, 1988-1990, vol. II, pp. 1165-1173.

- DI FONZO C., «*La dolce donna dietro a lor mi pinse / con un sol cenno su per quella scala*» (Par. XXII, 100-101), in «Studi Danteschi», 63 (1991), pp. 141-175.
- DI GREGORIO F., *Canto XXIV*, in *Lectura Dantis Neapolitana – Paradiso*, a cura di P. GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 457-484.
- DI PINO G., *Il canto XXXII del Paradiso*, in *Lecture dantesche – Paradiso*, a cura di G. GETTO, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 653-672.
- DI SCIPIO G., *The Presence of Pauline Thought in the Works of Dante*, Lewinston-Queenston-Lampeter, Mellen, 1995.
- DOGLIO M.L., *L'«ufficio di dottore». 'Institutio' ed 'exempla' nel canto XXXII del Paradiso*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CVI (1989), 535, pp. 321-339.
- DONATO M.M., BATTAGLIA RICCI L., PICONE M., ZANICHELLI G.Z., *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006.
- DRONKE P., *Dante e le tradizioni latine medievali* (1986), trad. it., Bologna, Il Mulino, 1990.
- DRONKE P., *The Conclusion of Dante's Commedia*, in «Italian Studies», XLIX (1994), pp. 21-39.
- DRUSI R., *Musica polifonica nella Commedia: indizi storici e miti storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e di un libro recente)*, in «L'Alighieri», 42 (2013), pp. 5-58.
- EBEL U., *Die literarischen Formen der Jenseits- und Endzeitvisionen*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, a c. di H.R. JAUSS e E. KÖHLER, VI 1, Heidelberg, Winter, 1968, pp. 181-215.
- ELSHEIKH M.S., *Lettura (faziola) dell'episodio di Muhammad: Inferno XXVIII*, in «Quaderni di Filologia Romanza», 23 (2015), pp. 263-299.
- Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*, a cura di B. QUADRIO, Genova-Milano, Marietti 1820, 2010.
- Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, a cura di T. MONTORFANO, Genova-Milano, Marietti 1820, 2010.
- FABBRI F., *Le invocazioni nella Divina Commedia*, in «Giornale dantesco», XVIII (1910), pp. 186-192.
- FASSÒ L., *Il canto X del Paradiso*, in *Lecture dantesche. III, Paradiso*, a c. di G. GETTO, Firenze,

- Sansoni, 1961, pp. 1541-1562.
- FEDERICI T., *Dante's Davidic Journey. From Sinner to God's Scribe*, in *Dante's Commedia: Theology as Poetry*, a cura di V. MONTEMAGGI e M. TREHERNE, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2010, pp. 180-209.
- FERRARI S., *Il Paradiso di Dante. Lettura*, Bologna, Zanichelli, 1900.
- FERRONI G., *Canto XXX – Il ritorno di Beatrice*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Purgatorio*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2014, vol. 2: *Canti XVIII-XXXIII*, pp. 898-924.
- FIGURELLI F., *Il canto XXVI del Paradiso*, in *Nuove letture dantesche*, 8 voll., Firenze, Le Monnier, 1966, vol. VII, pp. 130-153.
- FIGURELLI F., *Studi danteschi*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1983.
- FOSTER K., *The Celebration of Order. Paradiso X*, in ID., *The Two Dantes and Other Studies*, London, Darton Longman & Todd, 1977, pp. 120-136.
- FRANCESCHINI F., “*Mediante Beatrice*”: *semiotica linguistica dei canti XV, XVI e XVII del Paradiso*, in ID., *Tra secolare commento e storia della lingua. Studi sulla Commedia e le antiche glosse*, Firenze, Cesati, 2008, pp. 55-92.
- FRARE P., *La retorica del nome e del numero: Purgatorio XI*, in «Testo», n.s., 32, LXI-LXII (2100), pp. 123-143.
- FRARE P., *Forme del male. Parodia e antitesi nell'Inferno di Dante*, in *Peccato, penitenza e santità nella Commedia*, a cura di M. BALLARINI, G. FRASSO, F. SPERA, con la collaborazione di S. BARAGETTI, Roma-Milano, Bulzoni-Biblioteca Ambrosiana, 2016.
- FRASSO G., *Canto XXVII – Invettiva e profezia*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, a cura di E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015, vol. 2, pp. 787-810.
- FRECCERO J., *Dante. La poetica della conversione* (1986), trad. it., Bologna, Il Mulino, 1989.
- FRITZ J.-M., *Paysages sonores du Moyen Age*, Paris, Champion, 2000.
- FUBINI M., *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966.
- FUBINI M., *Donati, Piccarda*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. II, pp. 565-568.

- FUMAGALLI E., Par. XVIII, 88-114. *L'enigma del giglio e la sapienza di re Salomone*, in «L'Alighieri», 26 (2005), pp. 111-125 (poi in ID., *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*, Firenze, Olschki, 2012, alle pp. 129-145).
- GAGLIARDI A., *L'aquila e il pipistrello*, in ID., *Ulisse e Sigieri di Brabante. Ricerche su Dante*, Catanzaro, Pullano, 1992.
- GALLO A., *Il Duecento*, in *Storia della musica. Il Medioevo* (vol. II), a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, E.D.T., 1983, pp. 3-30.
- GENETTE G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it., Torino, Einaudi, 1997.
- GETTO G., *Il canto della fede*, in ID., *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 61-82.
- GETTO G., *Il canto della carità*, in ID., *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 103-126.
- GETTO G., *Il canto della speranza*, in ID., *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 83-102.
- GETTO G., *Poesia e teologia nel Paradiso di Dante*, in ID., *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 204-211.
- GHISALBERTI A., *Paradiso, Canto VII. Dante risponde alla domanda: perché un Dio uomo?*, in *Lectura Dantis Scaligera 2009-2015*, a cura di E. SANDAL, Roma-Padova, Antenore, 2016, pp. 141-158.
- GIANNETTO N., *Rassegna sulla parodia in letteratura*, in «Lettere italiane», XXIX (1977), pp. 461-481.
- GILSON S.A., *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante*, prefaz. di P. BOYDE, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2000.
- GIGANTE C., *Canto VII – Teologia della Creazione e della Redenzione*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, vol. 1, pp. 200-227.
- GMELIN H., *Il canto X del Purgatorio*, in *Lecture dantesche – Purgatorio*, a cura di G. GETTO, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 869-880.
- GOFFIS C.F., *Canto XXIII*, in *Lectura Dantis Scaligera – Paradiso*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 821-853.

- GORNI G., LONGHI S., *La parodia*, in *Letteratura italiana. Vol. V: Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 459-487.
- GORNI G., *Spirito profetico duecentesco e Dante*, in «Lecture Classensi», XIII (1984), pp. 49-68 (poi in ID., *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 109-131).
- GORNI G., *Lettera, nome, numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- GORNI G., «*Gru*» di Dante. *Lettura di Purgatorio XXVI*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», II (1994), pp. 95-110.
- GORNI G., *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di L.C. ROSSI, Milano, Mondadori, 1999, pp. v-xl (*Introduzione*).
- GRAGNOLATI M., *Experiencing the Afterlife. Soul and Body in Dante and Medieval Culture*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2005.
- GRAGNOLATI M., *Nostalgia in Heaven: Embraces, Affection and Identity in the Commedia, in Dante and the Human Body. Eight Essays*, a cura di J.C. BARNES, J. PETRIE, Dublin, Four Courts Press, 2007, pp. 117-137.
- GRAGNOLATI M., *Paradiso XIV e il desiderio del corpo*, in «Studi Danteschi», LXXVIII (2013), pp. 285-309.
- GRANESE A., «*Corpus gloriosum*»: Dante, *Paradiso XIV*, in «*Del nomar parean tutti contenti*». *Studi offerti a Ruggiero Stefanelli*, Bari, Progedit, 2011, pp. 35-59.
- GÜNTERT G., *Canto X*, in *Lectura Dantis Turicensis – Purgatorio*, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2001, pp. 139-155.
- GUREVIČ A.J., *Contadini e santi. Problemi di cultura popolare nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1986.
- GURIOLI E., *Le preghiere del Paradiso: Dante nel cielo delle stelle fisse*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia*. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna 12 novembre 2011, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013, pp. 89-108.
- GUTHMÜLLER B., «*Trasumanar significar per verba / non si poria*». *Zu Dantes erstem Gesang des Paradiso*, in «*Deutsches Dante-Jahrbuch*», 82 (2007), pp. 67-85.
- HART T.E., *The Cristo-rhymes and polyvalence as a principle of structure in Dante's Commedia*, in «*Dante Studies*», CV (1987), pp. 1-42.

- HEILBRONN D., *Contrapuntal Imagery in Paradiso VIII*, in «Italian Culture», 5 (1984), pp. 42-45.
- HOLLANDER R., *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- HOLLANDER R., *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980.
- HOLLANDER R., *Il Virgilio dantesco. Tragedia nella Commedia*, Firenze Olschki, 1983.
- HOLLANDER R., *Dante's Epistle to Cangrande*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993.
- HOLLANDER R., *Paradiso I, 35-36: «con miglior voci / si pregherà perché Cirra risponda»*, in «Letteratura italiana antica», VII (2006), pp. 241-247.
- HOLZMEISTER U., s.v. *Gabriele*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. V, coll. 1833-1834.
- HONESS C.E., *Expressing the Inexpressible: the Theme of Communication in the Heaven of Mars*, in «Lectura Dantis», 14-15, 1994, pp. 42-60.
- HONESS C.E., «*Ritornèrò poeta...»*: *Florence, Exile, and Hope*, in «*Se mai continga...»*. *Exile, Politics and Theology in Dante*, a cura di C.E. HONESS e M. TREHERNE, Ravenna, Longo, 2013, pp. 85-103.
- IANNUCCI A.A., *Dante: poeta o profeta?*, in «*Per correr miglior acque...»*. *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno di Verona-Ravenna (25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno Editrice, 2001, t. I, pp. 93-114.
- INGLESE G., *Canti XV-XVI-XVII. Cacciaguida*, in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, a cura di T. MONTORFANO, Genova-Milano, Marietti 1820, 2010, pp. 169-184.
- ISELLA D., *Gli 'exempla' del canto X del Purgatorio*, in «Studi danteschi», XLV (1968), pp. 146-156.
- JACOFF R., *Dante, Geremia e la problematica profetica*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia» (Firenze 26-27-28 settembre 1986), a cura di G. BARBLAN, Firenze, Olschki, 1988, pp. 113-123.
- JACOFF R., STEPHANY W.A., *Tre Donne Benedette*, in EID., *Lectura Dantis Americana*, Inferno II, Philadelphia, University of Philadelphia, 1989, II, pp. 20-56.
- JACOMUZZI A., *Dante, le epistole politiche*, Torino, Giappichelli, 1974.

JACOMUZZI A., *L'imgo al cerchio e altri studi sulla Divina Commedia*, Milano, Franco Angeli, 1995.

La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 7 novembre 2009, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Longo, 2011.

LA FAVIA L.M., «...ché quivi per canti...» (Purg., XII, 113). *Dante's Programmatic Use of Psalms and Hymns in the Purgatorio*, in «Studies in Iconography», X (1984-86), pp. 53-65.

Lectura Dantis Neapolitana – Paradiso, a cura di P. GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 2000.

Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso, 2 voll., a cura di E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015.

Lectura Dantis Scaligera – Paradiso, Firenze, Le Monnier, 1968.

Lectura Dantis Scaligera 2005-2007, a cura di E. SANDAL, Roma-Padova, Antenore, 2008.

Lectura Dantis Turicensis – Paradiso, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2002.

Lectura Dantis Turicensis – Purgatorio, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2001.

LEDDA G., *L'impossibile «convenientia»: topica dell'indicibilità e retorica dell'«aptum» in Dante*, in «Lingua e stile», XXXIV (1999), pp. 449-469.

LEDDA G., *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2002.

LEDDA G., *Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella Commedia di Dante*, in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G.M. ANSELMINI, Bologna, Gedit, 2006, pp. 17-40.

LEDDA G., *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, in «Lecture classensi. Le tre Corone», XXXVII (2008), pp. 119-142.

LEDDA G., *Modelli biblici e identità profetica nelle Epistole di Dante*, in «Lettere Italiane», LX (2008), 1, pp. 18-42.

LEDDA G., *San Pier Damiano nel cielo di Saturno (Par. XXI)*, in «L'Alighieri», 32 (2008), pp.

- LEDDA G., «*Vergine Madre, figlia del tuo figlio*»: Paradiso, XXXIII, 1-57, in *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, a cura di E. SANDAL, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 97-135.
- LEDDA G., *Animali nel Paradiso*, in *La poesia della natura nella Divina Commedia. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 10 novembre 2007)*, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2009, pp. 93-135.
- LEDDA G., *Autobiografismo profetico e costruzione dell'identità. Una lettura di Paradiso XVII*, in «L'Alighieri», 36 (2010), pp. 87-113.
- LEDDA G., *Esilio, penitenza, resurrezione. Canti VII-VIII-IX*, in *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*, a cura di B. QUADRIO, Genova-Milano, Marietti 1820, 2010, pp. 71-103.
- LEDDA G., *Canti III-IV-V. I segni del Paradiso*, in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, a cura di T. MONTORFANO, Genova-Milano, Marietti 1820, 2010, pp. 27-60.
- LEDDA G., *Modelli biblici nella Commedia: Dante e san Paolo*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 7 novembre 2009*, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Longo, 2011, pp. 179-216.
- LEDDA G., *Immagini di pellegrinaggio e di esilio nella Commedia di Dante*, in «Annali online dell'Università degli studi di Ferrara – sezione di Lettere», VII (2012), 1, pp. 295-308.
- LEDDA G., «*Quali colombe dal disio chiamate*»: a *Bestiary of Desire in Dante's Commedia*, in *Desire in Dante in the Middle Ages*, a cura di M. GRAGNOLATI, T. KAY, E. LOMBARDI, F. SOUTHERDEN, Oxford, Legenda, 2012, pp. 58-70.
- LEDDA G., *Invocazioni e preghiere per la poesia nel Paradiso*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna 12 novembre 2011*, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013, pp. 125-154.
- LEDDA G., *Canto XV – Dante e Cacciaguida nel cielo di Marte: i modelli, il martirio, la città*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2015, vol. 1, pp. 430-458.
- LEDDA G., *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella Commedia di Dante*, in *Les figures de David à la Renaissance*, a cura di E. BOILLET, S. CAVICCHIOLI, P.-A. MELLET, Genève, Droz, 2015, pp. 225-247.
- LEDDA G., *L'esilio, la speranza, la poesia: modelli biblici e strutture autobiografiche nel canto XXV del Paradiso*, in «Studi e problemi di critica testuale», 90 (2015), pp. 257-277.

- LE GOFF J., *La nascita del Purgatorio*, trad. it., Torino, Einaudi, 1982.
- LEHMANN P., *Die Parodie im Mittelalter. Mit 24 ausgewählten parodistischen Texten*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1963.
- LE LAY C., *Marie dans la Comédie de Dante. Fonctions d'un «personnage» féminin*, Roma, Aracne, 2016.
- LEONARDI M., «*Mostrando come spira e come figlia*»: figure di «*caritas*» e di «*sapientia*» nel *Cielo del Sole*, in «L'Alighieri», 40 (2012), pp. 19-44.
- LEVENSTEIN J., *The Re-Formation of Marsyas in Paradiso I*, in *Dante for the New Millennium*, a cura di T. BAROLINI e H.W. STOREY, New York, Fordham University Press, 2003, pp. 408-421.
- LIVER R., *Die Nachwirkung der antiken Sakralsprache im christlichen Gebet des lateinischen und italienischen Mittelalters. Untersuchungen zu den syntaktischen und stilistischen Formen dichterisch gestalteter Gebete von den Anfängen der lateinischen Literatur bis zu Dante*, Bern, Francke, 1979.
- LUTZ E.C., *Rhetorica divina. Mittelhochdeutsche Prologgebete und die rhetorische Kultur des Mittelalters*, Berlin-New York, de Gruyter, 1984.
- MAGGIANI S., s.v. *Angelus*, in *Nuovo dizionario di mariologia*, a cura di S. DE FIORES e S. MEO, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni Paoline, 1986, pp. 25-39.
- MALATO E., *Il difetto della volontà che «non s'ammorza»: Piccarda e Costanza. Lettura del III canto del Paradiso*, in «Filologia e critica», XX (1995), 2-3, pp. 278-317.
- MALATO E., *Canto XXVIII – La visione del «vero che si queta ogni intelletto»*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2015, vol. 2, pp. 812-853.
- MALDINA N., *Gli studi sulle similitudini in Dante: in margine alla ristampa de Le similitudini dantesche di Luigi Venturi*, in «L'Alighieri», 32 (2008), pp. 139-154.
- MALDINA N., *Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella Commedia*, in «L'Alighieri», 34 (2009), pp. 75-92.
- MALDINA N., *L'oratio super Pater Noster di Dante tra esegesi e vocazione liturgica. Per Purgatorio XI, 1-24*, in «L'Alighieri», 40 (2012), pp. 89-108.
- MANNI P., *La lingua di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2013.

- MANSELLI R., s.v. *Profetismo*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. IV, pp. 695-699.
- MARCOZZI L., *Canto XVI – Il declino di Firenze e il trionfo del tempo*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2015, vol. 1, pp. 459-490.
- MARTINELLI B., *Dante. L'«altro viaggio»*, Pisa, Giardini, 2007.
- MARTINEZ R.L., *The Poetics of Advent Liturgies: Dante's Vita nova and Purgatorio*, in *Le culture di Dante: studi in onore di Robert Hollander. Atti del quarto Seminario dantesco internazionale (University of Notre Dame, Indiana, USA), 25-26 settembre 2003*, a cura di M. PICONE, T.J. CACHEY JR. e M. MESIRCA, Firenze, Cesati, 2004, pp. 271-234.
- MARTINEZ R.L., *Anna and the Angels Sing Osanna: Palm Sunday and the Cristo-rhyme in Dante's Purgatorio and Paradiso*, in «Critica del testo. Dante oggi/2», XIV (2011), pp. 293-309.
- MARTINEZ R.L., *Dante and the Poem of Liturgy*, in *Reviewing Dante's Theology*, 2 voll., ed. by C. HONESS and M. TREHERNE, Oxford, Peter Lang, 2013, vol. II, pp. 89-155.
- MARTINEZ R.L., *L'epistola perduta Popule meus e la liturgia degli Improperia nelle opere di Dante*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia, Preghiera e liturgia nella Commedia. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna 12 novembre 2011*, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013, pp. 191-219.
- MAZZALI E., *Il canto XIX*, in *Lectura Dantis Scaligera – Paradiso*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 663-684.
- MAZZAMUTO P., *Canto XVI*, in *Lectura Dantis Scaligera – Purgatorio*, Firenze, Le Monnier, 1971, pp. 577-612, alle pp. 581-586.
- MAZZEO J.A., *Dante and the Pauline Modes of Vision*, in ID., *Structure and Thought in the Paradiso*, Cornell, Cornell University Press, 1958, pp. 84-110.
- MAZZOTTA G., *Dante, Poet of the Desert. History and Allegory in the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- MAZZOTTA G., *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- MAZZOTTA G., *Europe and Rome: spectacle and geometry of justice, Paradiso XVIII-XX*, in *Through a classical eye. Transcultural and transhistorical visions in Medieval English, Italian, and Latin literature in honour of Winthrop Wetherbee*, a cura di A. GALLOWAY, R.F.

- YEAGER, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2009, pp. 125-144.
- MAZZOTTA G., *Canti XXI-XXII. Contemplazione e Poesia*, in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, a cura di T. MONTORFANO, Genova-Milano, Marietti 1820, 2010, pp. 201-212.
- MAZZOTTA G., *Musica e storia nel Paradiso 15-17*, in «Critica del testo», XIV (2011), 2 (*Dante oggi/2*), pp. 333-348 (poi in ID., *Confine quasi orizzonte. Saggi su Dante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 67-80).
- MAZZOTTA G., *Paradiso 18-22*, in ID., *Reading Dante*, New-Haven-London, Yale University Press, 2014, pp. 226-236.
- MAZZUCCHI A., *Canto XXXII – La mappa dell’Empireo*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, cura di E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015, vol. 2, pp. 942- 970.
- MEEKINS A.G., *Reflecting on the Divine. Notes on Dante’s Heaven of the Sun*, in «The Italianist», XVIII (1988), pp. 28-70.
- MENGALDO P.V., s.v. *Adamo*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. I, pp. 47-48.
- MENGALDO P.V., *Il Cristo trionfante (Paradiso XXIII, 1-69)*, in ID., *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, pp. 52-57.
- MELLONE A., s.v. *Angelo*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. I, pp. 268-71.
- MELLONE A., s.v. *Gerarchia angelica*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. III, pp. 122-124.
- MEZZADROLI G., *Enigmi del racconto e strategia comunicativa nei riassunti autotestuali della Commedia dantesca*, in «Lettere Italiane», XLI (1989), 4, pp. 481-531.
- MINEO N., *Profetismo e apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla Vita nuova alla Divina Commedia*, Catania, Università di Catania – Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968.
- MINEO N., *Gemme e metalli preziosi in Dante*, in ID., *Dante: un sogno di armonia terrena*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2005, pp. 125-131.
- MOCAN M., *L’arca della mente. Riccardo di San Vittore nella Commedia di Dante*, Firenze, Olschki, 2012.

- MOCAN M., *Canto XXIII – Vedere la «vera luce» nel cielo delle Stelle Fisse. Il trionfo di Cristo e di Maria*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, cit., vol. 2, pp. 671-697.
- MOEVS C., *Metaphysics of Dante's Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- MOEVS C., «*Il punto che mi vinse*». *Incarnation, Revelation and Self-Knowledge in Dante's Commedia*, in *Dante's Commedia: Theology as Poetry*, a cura di V. MONTEMAGGI e M. TREHERNE, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2010, pp. 267-285.
- MONTANARI F., *Il canto XXXII del Paradiso*, in *Nuove Letture Dantesche tenute nella Casa di Dante in Roma*, Firenze, Le Monnier, 1974, VII, pp. 255-263.
- MONTEMAGGI V., *The Theology of Dante's Commedia as Seen in the Light of the Cantos of the Heaven of the Fixed Stars*, in «*Se mai continga...*». *Exile, Politics and Theology in Dante*, a cura di C.E. HONESS e M. TREHERNE, Ravenna, Longo, 2013, pp. 45-61.
- MONTUORI F., *Canto XVII – Le parole dell'esilio tra l'eterno e il tempo*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, a cura di E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015, vol. 1, pp. 491-530.
- MOORE E., *Gli accenni al tempo nella Divina Commedia e la loro relazione con la presunta data e durata della visione*, Nuova ed. anastatica, Roma, Salerno, 2007.
- MORGAN A., *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- MORGHEN R., *Dante profeta tra la storia e l'eterno*, Milano, Jaca Book, 1983.
- MURESU G., *Le 'corone' della vera sapienza (Paradiso X)*, in «*Rivista di cultura classica e medioevale*», XLIV/2 (2002), pp. 281-322 [poi in ID., *Tra gli adepti di Sodoma. Saggi di semantica dantesca [terza serie]*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 263-324].
- MURESU G., *Piccarda e la luna (Par. III)*, in «*L'Alighieri*», 29 (2005), pp. 5-33.
- NARDI B., *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.
- NARDI B., *Dante profeta*, in ID., *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 265-326.
- NARDI B., *Il canto XXVI del Paradiso*, in «*L'Alighieri*», 26 (1985), 1, pp. 24-32.
- NICODEMO R., *La Vergine Maria nella Divina Commedia. Aspetti del pensiero teologico di*

- Dante Alighieri*, Firenze, Atheneum, 2001.
- NORDEN E., *Agnostos Theos: Dio ignoto. Ricerche sulla storia della forma del discorso religioso*, trad. it. a cura di C.O. TOMMASI MORESCHINI, Brescia, Morcelliana, 2002.
- NOVATI F., *La parodia sacra nelle letterature moderne*, in ID., *Studi critici e letterari*, Torino, Loescher, 1889, pp. 177-310.
- NOVATI F., *La suprema aspirazione di Dante*, in ID., *Indagini e postille dantesche. Serie prima*, Bologna, Zanichelli, 1899, pp. 73-113.
- NUVOLI G., *Dante lettore dell'Apocalisse*, in *L'Apocalisse nel Medioevo*. Atti del Convegno internazionale dell'Università degli Studi di Milano e della SISMEL, Gargano sul Garda, 18-20 maggio 2009, a cura di R.E. GUGLIELMINETTI, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 531-554.
- ONDER L., s.v. *Baldezza*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. I, pp. 497-498.
- OPPENHEIM P., s.v. *Agnus Dei*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. I, coll. 489-490.
- OSCOLATI R., *La profezia nel pensiero di Dante*, in *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a cura di A. GHISALBERTI, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 39-57.
- OWEN D.D.R., *The Vision of Hell. Infernal Journeys in Medieval French Literature*, Edinburgh-London, Scottish Academic Press, 1970.
- PACCA V., «*L'Agnel di Dio che le peccata tosse*» (Paradiso XVII 33), in «Nuova rivista di letteratura italiana», XIII (2010), 1-2, pp. 231-235.
- PADOAN G., s.v. *Ilaro*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. III, pp. 361-363.
- PALMA DI CESNOLA M., *Semiotica dantesca. Profetismo e diacronia*, Ravenna, Longo, 1995.
- PASQUAZI S., *Nella spera più tarda: Piccarda*, in *Lectura Dantis Modenese – Paradiso*, Modena, Banca popolare dell'Emilia, 1986, pp. 23-36.
- PASQUINI E., *Un ritorno alle origini: il XXVII del Paradiso*, in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, a cura di A. FASSÒ, L. FORMISANO, M. MANCINI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, vol. II, pp. 657-670.

- PASQUINI E., *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- PASQUINI E., *Fra gli archetipi danteschi. Dal tema della paternità a quello del colloquio coi morti*, in *Leggere e rileggere la Commedia dantesca*, a cura di B. PERONI, Milano, Unicopli, 2009, pp. 233-242.
- PASQUINI E., *Paradiso XXIII come icona del terzo regno*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. ARIANI, A. BRUNI, A. DOLFI, A. GAREFFI, Firenze, Olschki, 2011, vol. I, pp. 65-73.
- PASTORE STOCCHI M., *Muse*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. III, p. 1060.
- PAZZAGLIA M., *Il canto XXIV del Paradiso*, in ID., *L'armonia come fine. Conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1989, pp. 186-208.
- PAZZAGLIA M., *Beatrice nella Vita Nuova e nella Commedia*, in «Lecture classensi», XXV (1996), 21-37.
- PAZZAGLIA M., *Canto XXIII*, in *Lectura Dantis Neapolitana – Paradiso*, a cura di P. GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 441-456.
- PECORARO M., *Giudaismo e cristianesimo nel penultimo canto del Paradiso*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, Padova, Antenore, 1979, pp. 105-127.
- PEGORETTI A., *Dal «lito deserto» al giardino: la costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bologna, BUP, 2007.
- PEIRONE L., *La terzina iniziale di Paradiso VII*, in «Esperienze letterarie», XXII (1997), 4, pp. 45-52.
- PENNA A., FALLANI G., s.v. *Paolo, santo*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. IV, pp. 271-275.
- PENNA A., s.v. *Regina Coeli*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. IV, p. 878.
- PENNA A., s.v. *Sabaoth*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. V, coll. 1507-1508.
- PENNA A., s.v. *Osanna*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. IX, col. 398.

- PENNA A., s.v., *Osanna*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. IV, p. 213.
- PEROTTI P.A., *La preghiera alla Vergine (Par., XXXIII 1-39)*, in «L'Alighieri», 6 (1995), pp. 75-83.
- PERTILE L., *Paradiso XXXIII, l'estremo oltraggio*, in «Filologia e critica», VI (1981), pp. 1-21 (poi in ID., *La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 247-263).
- PERTILE L., *Paradiso XVIII tra autobiografia e scrittura sacra*, in «Dante Studies», CIX (1991), pp. 25-49.
- PERTILE L., *La «Comedia» tra il dire e il fare*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di L. COGLIEVINA, D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 233-247.
- PERTILE L., *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998.
- PERTILE L., *La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, Fiesole, Cadmo, 2005.
- PETROCCHI G., *San Paolo in Dante*, in *Dante e la Bibbia. Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia»*, Firenze 26-27-28 settembre 1986, a cura di G. BARBLAN, Firenze, Olschki, 1988, pp. 235-248.
- PÉZARD A., *Les trois langues de Cacciaguida*, in «Revue des études italiennes», XIII (1967), pp. 217-238.
- PICARD J.M., *Dante and the Irish vision literature*, in *Dante and his literary precursors: twelve essays*, ed. by J.C. BARNES and J. PETRIE, Dublin, Four courts press, 2007, pp. 51-67.
- PICONE M., *Rito e narratio nella Vita Nuova*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. I. Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 141-158.
- PICONE M., *Miti, metafore e similitudini del Paradiso. Un esempio di lettura*, in «Studi Danteschi», LI (1989), pp. 193-218.
- PICONE M., *L'Ovidio di Dante*, in *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, a cura di A.A. IANNUCCI, Ravenna, Longo, 1993, pp. 107-144.
- PICONE M., *Canto II*, in *Lectura Dantis Turicensis – Purgatorio*, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2001, pp. 29-41.

- PICONE M., *Canto VII*, in *Lectura Dantis Turicensis* – Purgatorio, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2001, pp. 93-107
- PICONE M., *Canto II*, in *Lectura Dantis Turicensis* – Paradiso, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2002, pp. 35-52.
- PICONE M., *Canto XIV*, in *Lectura Dantis Turicensis* – Paradiso, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2002, pp. 203-218.
- PICONE M., *Canto XXXII*, in *Lectura Dantis Turicensis* – Paradiso, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2002, pp. 491-503.
- PICONE M., *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella Commedia*, in *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di P. GIBELLINI, vol. I, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 125-175.
- PICONE M., *Il cimento delle arti nella Commedia. Dante nel girone dei superbi (Purgatorio X-XII)*, in M.M. DONATO, L. BATTAGLIA RICCI, M. PICONE, G.Z. ZANICHELLI, *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 81-107.
- PIEROTTI P.L., *Il Purgatorio e il Paradiso secondo il programma liturgico della settimana «in albis»*, in «Testo», LIII, n.s. 28 (2007), pp. 29-45.
- PINTO R., *Il viaggio di ritorno: Pd. XXXIII*, 142-145, in «Tenzione», 4 (2003), pp. 199-226.
- PIROVANO D., in *Canto XXVI – «Alla riva» del «diritto» amore*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, a cura di E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015, vol. 2, pp. 747- 786.
- PISTELLI RINALDI L., *La musicalità di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1968.
- PLACELLA V., *Canto X*, in *Lectura Dantis Neapolitana, III: Paradiso*, direttore P. GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 207-36.
- POLARA G., *Precettistica retorica e tecnica poetica nei proemi della poesia latina*, in *Retorica e poetica. Atti del III Convegno italo-tedesco (Bressanone, 1975)*, Padova, Liviana, 1979, pp. 93-113.
- POLLACK T., *Light, Love and Joy in Dante's Doctrine of Beatitude*, in *Reviewing Dante's Theology*, 2 voll., ed. by C. HONESS and M. TREHERNE, Oxford, Peter Lang, 2013, vol I, pp. 263-319.
- PORRO P., *Canto XIX – La condanna dei non credenti e la giustizia di Dio: il discorso dell'aquila e la teodicea dantesca*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni – Paradiso*, a cura di E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015, vol. 2, pp. 594-615.

- POZZI G., *Rose e gigli per Maria. Un'antifona dipinta*, in ID., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 185-213.
- PRANDI S., *Canto XXV – «Riturnerò poeta»*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni – Paradiso*, a cura di E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015, vol. 2, pp. 723-746.
- Preghiera e liturgia nella Commedia*. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna 12 novembre 2011, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013.
- PUCA A., *Astronomia e "musica mundana" nella Commedia di Dante*, in *La musica nel pensiero medievale*, a cura di L. MAURO, Ravenna, Longo, 2001, pp. 217-243.
- QUINONES R.J., *Foundation Sacrifice in Dante's Commedia*, University Park (PA), The Pennsylvania State University Press, 1994.
- RAFFA G.P., *Divine Dialectic. Dante's Incarnational Poetry*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2000.
- RAJNA P., *La materia e la forma della Divina Commedia. I mondi oltraterreni nelle letterature classiche e nelle medievali*, a cura di C. DI FONZO, Firenze, Le Lettere, 1998
- RAIMONDI E., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970 (e nuova ed. Torino, Aragno, 2008).
- RAPISARDA C., *La rappresentazione dell'oltretomba in Prudenzio*, in *Miscellanea di studi di letteratura cristiana antica*, I, Catania, Centro di studi di storia, arte e letteratura cristiana antica, 1947, pp. 2-29.
- RATI G., *L'alto e magnifico processo (Canto VII del Paradiso)*, in ID., *Saggi danteschi e altri studi*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 57-80.
- REGUZZONI G., *Il tema del «cur Deus homo?» nel canto VII del Paradiso*, in «Synesis», IX (1992), 2, pp. 23-34.
- RICCOBONO M.G., *«Con altra voce omai, con altro vello / riturnerò poeta». Dante autore sul proscenio*, in *Dante poeta-profeta pellegrino autore. Strutturazione espressiva della Commedia e visione escatologica dantesca*, Roma, Aracne, 2013.
- RIGHETTI M., *Manuale di storia liturgica*, ristampa anastatica della 3^a edizione riveduta e ampliata, 4 voll., Milano, Ancora, 1998.
- RIGO P., *«Prenderò 'l cappello»*, in EAD., *Memoria classica e memoria biblica in Dante*,

- Firenze, Olschki, 1994, pp. 135-163.
- RIGO P., *Tempo liturgico nell'Epistola ai Principi e ai Popoli d'Italia*, in «Lettere Italiane», XXXII (1980), pp. 222-231 (poi in EAD., *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 33-44).
- RISSET J., *La lumière paradisiaque*, in *La luce e le sue metafore*, a cura di B. DONATELLI, Roma, Nuova Arnica, 1993, pp. 67-75.
- RUSCHIONI A., *La poetica della luce nel Paradiso*, in *Dante e la poetica della luce*, Novara, Interlinea, 2005, pp. 63-139.
- RUSSI A., *Canto XXXII*, in *Lectura Dantis Scaligera – Paradiso*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 1135-1190.
- RUSSO V., s.v. *Appello al lettore*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. I, pp. 324-326.
- SABBATINO P., *La croce nella Divina Commedia*, in «Critica Letteraria», XXX, 2002, 2-3, pp. 275-298.
- SALSANO F., *Beatrice o la sublimazione dell'amore*, in ID., *Personaggi della Divina Commedia*, Cassino, Sangermano, 1984.
- SALVETTI G., *La componente musicale nel mondo poetico di Dante*, Milano, Cisalpino, 1988.
- SANTARELLI G., *La musica nella Commedia dantesca*, in «Levia gravia», 2 (2000), pp. 145-165.
- SANTI F., *Il sorriso di Beatrice. Dante e la preghiera di intercessione*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia. Atti del convegno internazionale di studi – Ravenna, 12 novembre 2011*, a cura di G. LEDDA, Ravenna, Longo, 2013, pp. 31-44.
- SAROLLI S.R., s.v. *Eva*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. II, pp. 768-769.
- SAROLLI S.R., s.v. *In exitu Israel de Aegypto*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. III, pp. 429-430.
- SARTESCHI S., *Il canto XXXIII del Paradiso*, in EAD., *Il percorso del poeta cristiano. Riflessioni su Dante*, Ravenna, Longo 2006, pp. 173-192.
- SASSO G., *Le autobiografie di Dante*, Napoli, Bibliopolis, 2008.

- SBACCHI D., *La presenza di Dionigi Aeropagita nel Paradiso di Dante*, Firenze, Olschki, 2006.
- SBORDONI C., *L'Apocalisse nella Commedia di Dante*, in *Apocalissi e letteratura*, a cura di I. DE MICHELIS, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 31-54.
- SCHMITT F.S., s.v. *Anselmo d'Aosta*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. I, pp. 293-294.
- SCHMITT J.-C., *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- SCORRANO L., *La legge, la grazia (Paradiso XXXII)*, in ID., *Tra il «banco» e «l'alte rote»*. *Lecture e note dantesche*, Ravenna, Longo, 1996, pp. 103-122.
- SCOTT J., *Canto XXXI*, in *Lectura Dantis Turicensis – Paradiso*, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2002, pp. 473-489.
- SCRIVANO R., *Tramature bibliche del Paradiso. I canti dell'esame*, in E. ESPOSITO, R. MANICA, N. LONGO, R. SCRIVANO, *Memoria biblica nell'opera di Dante*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 99-119.
- «*Se mai continga...*». *Exile, Politics and Theology in Dante*, a cura di C.E. HONNESS e M. TREHERNE, Ravenna, Longo, 2013.
- SEMOLA M., *Maria e gli altri 'exempla' biblici nei canti X- XXVI del Purgatorio dantesco*, in *Memoria biblica e letteratura italiana*, a cura di V. PLACELLA, Napoli, L'Orientale, 1998, pp. 9-32.
- SERIANNI L., *Sulle similitudini della Commedia*, in «L'Alighieri», 35 (2010), pp. 25-43.
- SERIANNI L., *Canto XX – Il mistero della giustizia divina*, in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni – Paradiso*, a cura di E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2015, vol. 2, pp. 594-615.
- SERRA A., DE FIORES S., SARTOR D., s.v. *Regina*, in *Nuovo dizionario di mariologia*, a cura di S. DE FIORES e S. MEO, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni Paoline, 1986, pp. 1189-1206.
- SIFFRIN P., s.v. *Gloria in excelsis Deo*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. VI, coll. 868-869.
- SIFFRIN P., s.v. *Gloria Patri*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. VI, coll. 860-866.
- SIFFRIN P., s.v. *Mattutino*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia

- cattolica e per il libro cattolico, vol. VIII, coll. 502-504.
- SIFFRIN P., s.v. *Te Deum*, in *Enciclopedia cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. XI, coll. 1862-1863.
- SIFFRIN P., s.v. *Trisagio*, in *Enciclopedia cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. XII, coll. 554-555.
- SINGLETON C.S., *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978.
- SINI C., *Canti XIII-XIV. Salomone e il cielo della luce*, in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, a cura di T. MONTORFANO, Genova-Milano, Marietti 1820, 2010, pp. 157-168.
- SPERA F., *Dialogo e profezia nella Commedia dantesca*, in «Lecture Classensi», XXIX (2000), pp. 143-160.
- SPITZER L., *Studi italiani*, Milano, Mondadori, 1976.
- STABILE G., s.v. *Sole*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. V, pp. 298-302.
- STABILE G., *Musica e cosmologia: l'armonia delle sfere*, in *La musica nel pensiero medievale*, a cura di L. MAURO, Ravenna, Longo, 2001, pp. 11-29.
- STABILE G., *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2007.
- STAÜBLE A., *Canto XXX*, in *Lectura Dantis Turicensis – Purgatorio*, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2001, pp. 463-472.
- STEFANINI R., *Le tre mariofanie del Paradiso: XXIII, 88-129; XXXI, 115-142; XXXII, 85-114*, in «Italice», 68 (1991), pp. 297-309.
- STEFANINI R., *Piccarda e la luna*, in «Lectura Dantis», 11 (1992), pp. 26-41.
- STIERLE K., *Canto III*, in *Lectura Dantis Turicensis – Paradiso*, a cura di G. GÜNTERT e M. PICONE, Firenze, Cesati, 2002, pp. 53-67.
- STRUNK G., *Kunst und Glaube in der lateinischen Heiligenlegende. Zu ihrem Selbstverständnis in den Prologen*, München, Fink, 1970.
- TARUD BETTINI S., *Dante e il doppio arcobaleno: una nota su poesia dantesca e scienza aristotelica*, in «L'Alighieri», 29 (2007), pp. 143-154.

- TARDIOLA G., *I viaggiatori del Paradiso. Mistici, visionari, viaggiatori alla ricerca dell'Aldilà prima di Dante*, Firenze, Le Lettere, 1993.
- TAVONI M., *Effrazione battesimale tra i simoniaci (If XIX 13-21)*, in «Rivista di Letteratura Italiana», X (1992), pp. 457-523.
- THURSTON H. S.J., s.v. *Ave Maria*, in *Dictionnaire de spiritualité: ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Parigi, Beauchesne, 1937-94, t. I, coll. 1161-65.
- TOSCHI P., s.v. *Annunciazione*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. I, coll. 1382-1396.
- TOSCHI P., s.v. *Assunzione*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. II, coll. 198-211.
- TREHERNE M., *Liturgical Personhood. Creation, Penitence, and Praise in the Commedia*, in *Dante's Commedia. Theology as Poetry*, a cura di V. MONTEMAGGI e M. TREHERNE, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2010, pp. 131-160.
- TREHERNE M., *Reading Dante's Heaven of the Fixed Stars (Paradiso XXII-XXVII): Declaration, Pleasure and Praise*, in «*Se mai continga...*». *Exile, Politics and Theology in Dante*, a cura di C.E. HONESS e M. TREHERNE, Ravenna, Longo, 2013, pp. 11-26.
- TUFANO I., «*Nel nome di Maria*»: *esorcismi linguistici nel canto V del Purgatorio*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», XIII (2004), 1, pp. 25-42.
- VALLONE A., *La preghiera*, in ID., *Studi su Dante medievale*, Firenze, Olschki, 1965, pp. 83-109.
- VALLONE A., s.v. *Beatrice*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. I, pp. 542-551.
- VALLONE A., *La Divina Commedia e l'Apocalisse*, in ID., *Percorsi danteschi*, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 11-41.
- VANELLI CORALLI R., *Le metafore del gusto e il paradosso percettivo della «contemplatio» mistica del Paradiso*, in «L'Alighieri», 31 (2008), pp. 23-41.
- VASOLI C., s.v. *Intelligenza*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. III, pp. 473-474.
- VILLA C., *Canti XVIII-XIX-XX. I cieli di Marte e di Giove*, in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, a cura di T. MONTORFANO, Genova-Milano, Marietti 1820, 2010, pp. 185-199.

VISCARDI A., s.v. *Folchetto (Folco) di Marsiglia*, in *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. II, pp. 954-956.

WILSON R., *Prophecies and Prophecy in Dante's Commedia*, Firenze, Olschki, 2007.

WCLASSICS T., *Dante narratore. Saggi sullo stile della Commedia*, Firenze, Olschki, 1975.

ZALESKI C., *Otherworld Journeys: Accounts of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

ZANINI F., *Liturgia ed espiazione nel Purgatorio: sulle preghiere degli avari e dei golosi*, in «L'Alighieri», 34 (2009), pp. 47-63.

ZANINI F., «*Simulacra gentium argentum et aurum*». *Parodia sacra e polemica anticlericale nell'Inferno*, in «L'Alighieri», 39 (2012), pp. 133-147.

ZANNONI G., s.v. *Simboli della fede*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. IX, coll. 603-607.

D. Enciclopedie e dizionari

Dictionnaire de spiritualité: ascétique et mystique, doctrine et histoire, Parigi, Beauchesne, 1937-94.

Dictionnaire de théologie catholique: contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique, leurs preuves et leur histoire, Paris, Librairie Letouzey at Ané, 1915-50.

Dizionario Ecclesiastico, a cura di MONS. A. MERCATI, MONS. A. PELZER, 3 voll., Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1953-1958.

Enciclopedia Cattolica, Città del Vaticano, Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54.

Enciclopedia Dantesca, 5 voll. + Appendice, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1978.

Lessico Ecclesiastico Illustrato. Opera redatta da Professori, Dottori e Sacerdoti, 4 voll., Milano, F. Vallardi, 1900.

Nuovo dizionario di mariologia, a cura di S. DE FIORES e S. MEO, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni Paoline, 1986.