

N° 39 série web (2/2020)

CHRONIQUES ITALIENNES



Université de la Sorbonne Nouvelle

Comité scientifique

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), Andrea AFRIBO (Università di Padova),
Isabelle BATTESTI (Université de Poitiers), Giorgia BONGIORNO (Université de Lorraine),
Daniela BROGI (Università per Stranieri di Siena), Gabriele BUCCHI (Université de Lausanne),
Alberto CASADEI (Università di Pisa), Anna DOLFI (Università di Firenze),
Raffaele DONNARUMMA (Università di Pisa), Jean-Louis FOURNEL (Université Paris 8 Vincennes-
Saint Denis), Paola ITALIA (Università di Roma La Sapienza), Stefano JOSSA (Royal Holloway,
University of London), Enrico MATTIODA (Università di Torino), Pier Vincenzo MENGALDO
(Università di Padova), Massimo NATALE (Università di Verona), Claude PERRUS (Université
de la Sorbonne Nouvelle), Eugenio REFINI (New York University), Irene ROMERA PINTOR
(Universidad de Valencia), Martin RUEFF (Université de Genève), Emilio RUSSO (Università di Roma
La Sapienza), Giuseppe SANGIRARDI (Université de Lorraine), Marco SANTAGATA (Università di
Pisa), Hannah SERKOWSKA (Université de Varsovie), Franco TOMASI (Università di Padova),
Susanna VILLARI (Università di Messina)

Comité de rédaction

Anne BOULE, Christian DEL VENTO, Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT, Alessandro DI PROFIO,
Marina GAGLIANO, Philippe GUERIN, Constance JORI, Brigitte LE GOUEZ,
Corinne LUCAS FIORATO, Emilio SCIARRINO

Directeur de publication

Matteo RESIDORI

Secrétaires de rédaction

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

*Les articles publiés dans la revue sont évalués et approuvés de manière anonyme
par des membres du comité scientifique, totalement autonome de la Direction*

Université de la Sorbonne Nouvelle
Département des études italiennes et roumaines
13 rue de Santeuil 75005 Paris
<http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes>
ISSN 1634-0272

SOMMAIRE

Passages, seuils, sauts : du dernier cercle de l'Enfer à la première terrasse du Purgatoire (Enf. XXXII – Purg. XII)

Études réunies par Manuele Gragnolati & Philippe Guérin

| | |
|---|-----|
| Avant-propos | 1 |
| SERGIO CRISTALDI, <i>Dal centro della terra al purgatorio</i> | 3 |
| MANUELE GRAGNOLATI, <i>Ombre e abbracci. Riflessioni sull'inconsistenza nella Commedia di Dante</i> | 30 |
| MARCELLO CICCUTO, <i>I costruttori dell'Inferno e gli artisti del Purgatorio: dall'arte morta alla pietra vivente</i> | 44 |
| ERMINIA ARDISSINO, <i>Riti e inni tra Inferno e Purgatorio</i> | 55 |
| PAOLO BORSA, <i>La «mamma» e il «babbo», il «pappo» e il «dindi»: Inf. XXXII e Purg. XI</i> | 80 |
| ANNA PEGORETTI, <i>Un centro di gravità permanente: Inferno XXXIV e la struttura dell'universo</i> | 98 |
| ANNA PIA FILOTICO, <i>Da una «discesa a sinistra» a un'«ascesa a destra». Ristabilire le direzioni cosmiche assolute fra Crocifissione e rovesciamento in Inferno XXXIV</i> | 128 |
| ISABELLE BATTESTI, <i>«Naturalmente [l'uomo] l'ama andare in giuso». La passion du repos entre Enfer et Purgatoire</i> | 152 |
| GIULIANO MILANI, <i>Politiche della simmetria. Una lettura di Inferno XXXII</i> | 168 |
| RAFFAELE PINTO, <i>La plasticità dell'idea imperiale: da Bruto e Cassio (Inf. XXXIV) a Catone (Purg. I)</i> | 198 |
| GIUSEPPE LEDDA, <i>Il mondo classico nei canti dell'Antipurgatorio (Dante, Purgatorio I-IX)</i> | 215 |
| ELENA LOMBARDI, <i>Purgatorio I e II: Catone, Marzia, e la sfida alla lettura figurale</i> | 246 |
| NICOLÒ CRISAFI, <i>Problemi narrativi nella cornice dei superbi (Purgatorio X-XII): Teleologia, cattiva infinità, e possibilità</i> | 263 |

RITI E INNI TRA *INFERNO* E *PURGATORIO*

Inferno, Purgatorio, Paradiso, tre luoghi, tre mondi, tre cantiche, un solo aldilà, un solo viaggio, un solo poema. Le continuità tra i tre regni e le tre cantiche sono più forti che la separazione a cui ricorriamo spesso come lettori e critici. Basti pensare che il primo canto del *Paradiso* non ritrae una situazione paradisiaca, ma l'ascesa del *viator* e di Beatrice verso i cieli, ascesa che inizia con la precisazione «Fatto avea di là mane e di qua sera / tal foce, e quasi tutto era là bianco / quello emisferio, e l'altra parte nera» (*Par.* I, 43-45)¹, che non lascia dubbi sulla collocazione ancora terrena, seppure edenica, del contesto con cui inizia la terza cantica. Tra *Inferno* e *Purgatorio* la divisione non è diversa: è alla fine del XXXIV canto che il *viator* vede «le cose belle / che porta 'l ciel, per un pertugio tondo», e poi con la sua guida esce «a riveder le stelle» (*Inf.* XXXIV, 137-139). Ma la continuità tra le due prime cantiche è ancora più evidente se si considerano alcune tematiche che iniziano nella prima e si sviluppano nella seconda. Per esempio un collegamento unisce i due Montefeltro, padre e figlio: l'uno, Guido, dannato tra i consiglieri fraudolenti, l'altro, Buonconte, sulla via del paradiso, tra i negligenti per morte violenta. Essi indicano lo spazio per una approfondita riflessione sulla penitenza, una questione fondamentale per determinare la collocazione nell'aldilà dell'anima e per il messaggio salvifico che il poema vuole veicolare. Ciò che lega i due Montefeltro infatti non è solo la parentela, ma la diversa attitudine verso il pentimento, l'uno si vede dannato per una mancanza di reale pentimento e per un errato uso del sacramento della

¹ Le citazioni dal poema sono tratte da Dante, *La divina commedia*, testo critico stabilito da G. Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975.

confessione, l'altro invece è salvo «per una lagrimetta» e una preghiera alla Vergine («nel nome di Maria finii», *Purg.* V, 107 e 101). Le due storie mettono a fuoco questioni essenziali per il cristiano: ovvero il pentimento e il sacramento che lo sancisce, la confessione, che si esemplificano ripetutamente tra la fine della prima cantica e l'inizio della seconda, fino all'ingresso del purgatorio vero e proprio, ovvero tra il canto XXVII di *Inferno* e il canto IX di *Purgatorio*.

Anche per quel che riguarda l'innologia del poema, argomento di questo articolo, il primo caso si presenta alla fine del viaggio infernale, con la citazione dell'inno di Venanzio Fortunato, *Vexilla regis prodeunt*, di *Inf.* XXXIV, 1, e successivamente con il primo inno cantato dai purganti, *In exitu Israel de Aegypto*, che il *viator* sente all'arrivo del «vasello snelto e leggero» alle prode dell'isola in *Purg.* II, 46. Nessun inno nei precedenti trentatré canti infernali. Non è difficile comprenderne la ragione: l'inno è un atto di venerazione e celebrazione divina, un atto che non può essere nello spirito dei dannati, i quali non si dimenticano di Dio, ma per dichiararne semmai la lontananza, come dice Francesca («Se fosse amico il re de l'universo», *Inf.* V, 91), oppure più frequentemente per parodiare il riconoscimento, come fanno gli indovini che imitano le «litane» (*Inf.* XX, 9), o addirittura per maledirlo e bestemmiarlo, con attitudine blasfema, come fa Vanni Fucci in *Inf.* XXV, 2-3: «le mani alzò con amendue le fische, / gridando: “Togli, Dio, ch'a te le squadro”». Invece il purgatorio è il regno della preghiera cantata, dove molti sono inni e canti, formulati sul modello della liturgia terrena.

Ma veniamo alla prima citazione di un inno che troviamo nel poema, l'*incipit* dell'inno alla croce di Venanzio Fortunato: *Vexilla regis prodeunt inferni* di *Inf.* XXXIV, 1. Si tratta di un miscuglio di citazione e riscrittura, perché se «*Vexilla regis prodeunt*» viene dall'inno, «*inferni*» è aggiunta dantesca, messa in bocca opportunamente a Virgilio, aggiunta che viene a stravolgere totalmente il senso dell'inno, ma anche a definirne la funzione². Le prime due quartine dell'inno recitano:

² Ovviamente la critica vi ha prestato molta attenzione e ha insistito soprattutto sul significato cristologico della citazione, sulla pertinenza con la liturgia della settimana santa, sulla memoria musicale che Dante doveva avere in mente citando l'inno, sul fatto che viene messo in bocca a Virgilio un testo del mondo cristiano di qualche secolo successivo alla sua vita, sull'aggiunta di quel termine «*inferni*» che stravolge il senso dell'inno, sull'opposizione fra l'albero della croce e l'albero da cui Lucifero ha operato la sua tentazione, sul «*prodeunt*», come forma di parodia dell'ordine divino e della disposizione divina alla salvezza

| | |
|---|---|
| <p>Vexilla regis prodeunt Fulget crucis mysterium, Quo carne carnis conditor Suspensus est patibulo.</p> | <p>Si avanzano i vessilli del re, rifulge il mistero della Croce: il creatore della carne nella carne fu sospeso a questo patibolo.</p> |
| <p>Confixa clavis viscera Tendens manus, vestigia, Redemptionis gratia Hic immolata est hostia.³</p> | <p>Con le membra trapassate dai chiodi e le mani e i piedi distesi per la nostra redenzione qui egli fu immolato quale vittima.</p> |

I versi ci indicano che i vessilli sono quelli della croce, su cui è stato immolato il Figlio di Dio, che, sospeso a quel patibolo, ha salvato l'umanità dalla morte generata dal peccato⁴. Era questo l'inno che veniva cantato in molti momenti nella liturgia della Settimana Santa. Si trattava dunque di un inno solenne, ripetutamente usato nelle celebrazioni più importanti dell'anno liturgico, quello che determina il tempo della Chiesa e persino il viaggio di Dante. In questi versi si sottolineano la disponibilità di Dio verso l'essere umano e il suo operare per la salvezza. L'incontro tra l'uomo, peccatore, e

dell'umanità anche dopo il peccato. Sull'inno in Dante cfr. Joseph Chierici, *A proposito di «Vexilla regis prodeunt ...»*, «Inf.» XXXIV, 1, in «L'Alighieri», n.s., XXIV, 1983, pp. 3-11; Edoardo Sanguineti, *Canzone sacra e canzone profana*, in Luigi Pestalozza (a cura di), *La musica nel tempo di Dante. Atti del convegno di Ravenna 12-14 settembre 1984*, Milano, UNICOPLI, 1988, pp. 206-221; Theodore J. Cachey, *Lettura del canto XXXIV dell'«Inferno»*, in «Rivista di studi danteschi», XIX, 2019, pp. 40-58; Pasquale Sabbatino, *La croce nella «Divina Commedia»*, in Id., *L'Eden della nuova poesia. Saggi sulla «Divina commedia»*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 275-298; Stefano Prandi, *L'albero del male: «Inf.» XXXIV 1-84*, in Id., *Il «diletto legno». Aridità e fioritura mistica nella «Commedia»*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 13-18; Federico Schneider, *Brevi note su musica e dramma nella «Commedia»*, in «Modern Language Notes», CXXVII, 2012, pp. 110-118.

³ Venanzio Fortunato, *Carmi, Spiegazione della preghiera del Signore, Spiegazione del simbolo, Appendice ai carmi*, Roma, Città Nuova, 2001, pp. 156-159. Su cui si veda Stefania Filosini, *Venanzio Fortunato*, in Fabio Gasti e Michele Cutino (a cura di), *Poesia e teologia nella produzione latina dei secoli IV-V. Atti della 10. Giornata ghisleriana di filologia classica, Pavia 16 maggio 2013*, Pavia, Pavia University Press, 2015, pp. 107-131.

⁴ Sul significato della croce nel poema si vedano Jeffrey Schnapp, «*Unica spes hominum, crux, o venerabile signum*», in Id., *The Transfiguration of History at the Centre of Dante's Paradise*, Princeton, Princeton University Press, 1986, pp. 70-119; Paola Nasti, *Soteriologia e Passione nella «Commedia»*, in Luca Lombardo, Diego Parisi e Anna Pegoretti (a cura di), *Theologus Dantes. Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti. Atti del Convegno Internazionale Venezia 14-15 settembre 2017*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 103-138.

l'Uomo-Dio, che vendica, giustifica e riscatta dal peccato, è un incontro dovuto al procedere della croce.

L'*incipit* dell'inno è da Dante però riferito al re degli inferi, a Lucifero, che qui sta per apparire agli occhi del *viator*, assolutamente non in progressione, ma fisso nel ghiaccio. Viene dunque recitato da Virgilio proprio per il carattere oppositivo che la figura di Lucifero riveste rispetto a Cristo crocifisso⁵. Lucifero è infatti l'opposto del Dio che salva, è la negazione dell'amore e la conferma della prigionia a cui la sua ribellione, superbia e invidia hanno condannato il mondo, preso, dopo il peccato, nella morsa della morte. L'inno di Venanzio Fortunato insiste invece sulla tensione di Cristo verso l'umanità: sebbene sia inchiodato, «Confixa clavis viscera», egli protende le mani verso l'umanità per offrire la sua libertà («tendens manus»), e così rifulge come luce di salvezza. Come vittima immolata, sospeso al patibolo, è grazia, garanzia di redenzione. I suoi vessilli sono perciò «cruis mysterium», che fanno luce nella storia, sono i vessilli che Cristo trionfante porta con sé nella discesa agli inferi. Lucifero invece è fisso nel ghiaccio, non solo non può procedere con i suoi vessilli, ma produce con il proprio corpo quel gelo contrario al moto d'amore, dell'«amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.* XXXIV, 145). Non sarà il caso di andare oltre nella lettura dell'inno, perché ne è menzionato solo l'*incipit*. Piuttosto converrà approfondire il senso dei termini «*vexilla regis prodeunt*».

Il significato della complessa rete di riferimenti teologici che appaiono attribuiti con questa citazione si coglie appieno infatti se si considera quello che i vangeli apocrifi raccontano della notte dopo la sepoltura di Gesù e del giorno seguente, fino alla resurrezione di Pasqua. Cristo, secondo gli apocrifi, ma anche secondo san Paolo (*Eph.* 4, 7-10) e il Simbolo Apostolico, il *Credo*, scese agli inferi per liberare le anime dei Patriarchi e di coloro che in lui avevano creduto prima della sua venuta⁶. Cristo e la croce, segno potente del riscatto, non compaiono nella prima cantica della *Commedia*, ma la discesa

⁵ Su Lucifero come sovvertimento della Trinità a causa della negazione della *processio* dello Spirito Santo si vedano John Freccero, *The Sign of Satan*, in Id., *Dante, the Poetics of Conversion*, a cura di Rachel Jacoff, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986, pp. 167-179; Dino Cervigni, *The Muted Self-Referentiality of Dante's Lucifer*, in «Dante Studies», CVIII, 1989, pp. 45-74.

⁶ Cfr. *Evangelii Nicodemi sive Descensus Christi ad Inferos*, in *Evangelia Apocrypha*, a cura di C. de Tischendorf, Lipsia, H. Mendelssohn, 1876, pp. 389-434. Si veda anche Tommaso d'Aquino, *Super «Ad Ephesios»*, in Id., *Opera*, a cura di Frati Predicatori, Roma, Editori di San Tommaso, 1970-1976, VI, pp. 445-465. Anche la *quaestio* 52 della *pars* III della *Summa theologiae* è tutta dedicata alla discesa di Cristo agli inferi.

agli inferi è ben presente a Dante. Nel regno violato Cristo ha lasciato chiari i segni della sua potenza⁷. Se il «segno di vittoria» di Cristo è la croce, essa è ormai croce di trionfo, martirio e onore insieme, «gloria et honore coronatum» (*Heb.* 2, 9), ed è vessillo della vittoria sulla morte. Il passaggio di Cristo non inficia le disposizioni demoniache, ma lascia il segno indelebile che anche questo regno è sottoposto e incluso nell'ordine universale della creazione e della mente di Dio. La vittoria sul regno del male è l'altra faccia della salvezza dell'umanità, ontologicamente resa reale nella venuta di Cristo.

La discesa di Dante agli inferi è la riattualizzazione della discesa di Cristo e avviene durante il silenzio liturgico che segue la passione, dal venerdì dopo nona, al sabato santo, fino alla resurrezione. San Tommaso, riprendendo Vittorino, fondamento di tutta l'esegesi di *Eph.* 4, 7-10, dove san Paolo accoglie la versione degli apocrifi sulla discesa agli inferi, esorta a scendere come Cristo: «Nam Christus descendit ad inferos pro salute nostra, et nos frequenter debemus solliciti esse illuc descendere»⁸. Anche Dante nella sua discesa agli inferi ha sperimentato, attraverso il regno dei morti, le angosce del peccato e delle sue conseguenze. Il dolore lo scuote, non solo perché ritratto nella sofferenza dei dannati, ma perché provato nella discesa, che è necessaria per una successiva ascesa⁹.

Il Virgilio dantesco sa della discesa agli inferi di Gesù prima di risorgere, lo dice espressamente nel limbo: «Io era nuovo in questo stato, / quando ci vidi venire un possente, / con segno di vittoria coronato» (*Inf.* IV, 52-54). E fa seguire la sua affermazione dalla rappresentazione dell'effetto della discesa, ovvero la sottrazione dei Patriarchi al regno dei morti:

⁷ Sulla discesa di Cristo agli inferi, come motivo ispiratore della *Commedia*, si vedano Amilcare Iannucci, *La discesa di Beatrice agli inferi*, in Id., *Forma ed evento nella «Divina Commedia»*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 53-81; Peter S. Hawkins, *Descendit ad Inferos*, in Id., *Dante's Testaments. Essays in Scriptural Imagination*, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 99-124.

⁸ Tommaso d'Aquino, *Symbolum Apostolorum*, in Id., *Opera*, cit., VI, art. 5. Mario Vittorino, *Commentari alle epistole di Paolo*, a cura di Franco Gori, Torino, SEI, 1981 («Infatti Cristo discende agli inferi per la nostra salvezza e noi frequentemente dobbiamo essere solleciti a discendervi»).

⁹ Cfr. Mary A. Watt, *The Cross that Dante Bears. Pilgrimage, Crusade, and the Cruciform Church in the Divine Comedy*, Gainesville, University Press of Florida, 2005; Marino A. Balducci, *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*, Firenze, Le Lettere, 2004.

Trasseci l'ombra del primo parente,
d'Abèl suo figlio e quella di Noè,
di Moïse legista e ubidente;
Abraàm patriarca e David re,
Israèl con lo padre e co' suoi nati
e con Rachele, per cui tanto fé,
e altri molti, e feceli beati.
E vo' che sappi che, dinanzi ad essi,
spiriti umani non eran salvati. (*Inf.* IV, 53-63)

Virgilio ha quindi assistito alla vittoria della croce, e ne è perfettamente consapevole; in senso teologico, quindi ora può sottolineare il fallimento del re degli inferi, sconfitto, che ha dei vessilli, che però non sono trionfanti. Quali sono i vessilli di Lucifero? Forse il tergo di Giuda e le teste di Bruto e Cassio, i nemici della salvezza: il primo perché traditore di Cristo, gli altri perché traditori di Cesare, che rappresenta l'Impero, ovvero l'autorità preposta dalla Provvidenza a guidare politicamente verso la felicità, come in tante parti dell'opera di Dante si legge.

L'opposizione tra Cristo e Lucifero non poteva essere meglio sottolineata: da una parte il mistero della croce che porta alla salvezza e che è ripetutamente indicata negli apocrifi come segno dei salvati, dall'altra l'emblema del tradimento, che porta alla fissità del non-amore, trionfante, certo, nel regno della morte, ma sconfitto per sempre proprio dalla croce.

A questa esibizione di impotente superbia si oppone l'umile pianta del giunco che si piega sulla marina del purgatorio ed è lo strumento del primo rito purgatorio, una forma di purificazione, non un battesimo (che avverrà poi nell'Eden), ma un lavaggio dalle tracce infernali¹⁰. Il rito è suggerito, anzi imposto dal guardiano Catone, che indica gli atti che saranno poi ripetuti dal maestro, applicandoli al *viator*. Ecco le indicazioni di Catone riportate ai gesti di Virgilio:

¹⁰ Su questo rito sono ancora importanti i seguenti studi: Giovanni Fallani, *La purificazione*, in Id., *Dante poeta teologo*, Milano, Marzorati, 1965, pp. 101-108; Ezio Raimondi, *Rito e storia nel I canto del Purgatorio*, in Id., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 65-94. Si vedano anche Federico Bucci, *Memorie battesimali tra Inferno e Purgatorio alla luce di tre figure veterotestamentarie*, in «La cultura», XLIII, 2005, pp. 217-255; François Livi, *L'antropologia teologica del Purgatorio*, in Id., *Dante e la teologia. L'immaginazione poetica nella Divina Commedia*, Roma, Casa Editrice Leonardo da Vinci, 2008, pp. 109-138.

Va dunque, e fa che tu costui ricinghe
d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso,
sì ch'ogne sucidume quindi stinghe (*Purg.* I 94-6)

Ambo le mani in su l'erbetta sparte
soavemente 'l mio maestro pose:
ond'io, che fui accorto di sua arte,
porsi ver lui le guance lacrimose:
ivi mi fece tutto scoperto
quel color che l'inferno mi nascose.
[...]
Quivi mi cinse sì com'altrui piacque:
oh meraviglia! ché qual elli scelse
l'umile pianta, cotal si rinacque
subitamente là onde l'avelse. (*Purg.* I, 124-136)

In ambedue le parti, indicazioni e realizzazione del rito, appare in modo evidente che la purificazione è seguita da una conferma nell'umiltà. Persino la conformità dei due passi è segno dell'ubbidienza, complemento dell'umiltà. Il giunco è ripetutamente connotato di qualifiche oppostive a quelle con cui era indicato il re degli inferi: se Lucifero era fisso come un «dificio», questo non fa «fronda», non «indur[a]», perché «seconda» «le percosse». La superbia è il male del mondo, l'umiltà è la sua correzione; inoltre l'umiltà è essenziale per la penitenza, che è appunto metaforizzata nelle «percosse». Se il *regis inferni* è fisso nel ghiaccio del male, il giunco rappresenta l'umiltà generatrice di atteggiamenti umili, e infatti l'umile pianta «cotal si rinaque / subitamente là onde l'avelse» (*Purg.* I, 135-136). Anche se sotto il verso sta forse il modello virgiliano (*Aen.* III, 22), già operante in *Inf.* XIII, esso è trasferito in un sistema allegorico cristiano.

Giova al valore simbolico degli elementi che costituiscono questo rito di iniziazione al regno della purgazione anche il clima che li circonda. Anzitutto il silenzio: è nuovo, qui non si è più tra i «sospiri, pianti, alti guai» di *Inf.* III, 22, che caratterizzano tutto il viaggio infernale; siamo in un paesaggio solitario, «solingo piano», ma vivo e tremolante, dove la luce inizia a definire la bellezza: «L'alba vinceva l'ora mattutina / che fuggia innanzi, sì che di lontano / conobbi il tremolar della marina» (*Purg.* I, 115-117). Scrive Raimondi: «“Tremolare” è un verbo che si associa sempre, nel purgatorio, a un'idea di misterioso divenire, di attesa vitale, di disposizione (la

“*dispositio*” degli Scolastici) al sacro»¹¹. Questa attesa silenziosa di una rivelazione avrà il suo esito nel secondo canto, con la comparsa del «lume per lo mar venir sì ratto» (*Purg.* II, 17), che si rivelerà essere l’angelo nocchiero che porta più di cento anime sull’isola, attraversando il mare verso la liberazione dal peccato.

Il mare che circonda l’isola con il suo quieto luccichìo non è solo un connotato paesaggistico, ma è fortemente simbolico. Il viaggio in purgatorio è segnato da un *incipit* chiarissimo: «Per correr migliori acque» (*Purg.* I, 1), ed effettivamente il mare purgatoriale è un mare ben diverso dal mare di cui si connotavano alcuni passaggi della prima cantica, dall’«acqua perigliosa» del pelago di *Inf.* I, 24, al mare in cui naufraga Ulisse in *Inf.* XXVI, 142. Questo mare all’inizio del *Purgatorio* ricorda il mar Rosso, quello del passaggio del popolo d’Israele sotto la guida di Mosè verso la terra promessa. L’Esodo, che ha segnato la storia del popolo eletto, viene ricordato nella cerimonia pasquale della benedizione dell’acqua e del fuoco, perché prefigura l’idea del battesimo, la libertà dal peccato. Già Agostino aveva mostrato come l’Esodo fosse una tipologia della liberazione per il credente sia per la storia della salvezza sia per l’individuo¹². Non dobbiamo mai dimenticare che il purgatorio è il regno della libertà: «libertà va cercando» si dice nel primo canto, e «libero» sarà coronato Dante da Virgilio sulla cima della montagna, nel XXVII canto.

Sul vasello le anime cantano infatti il salmo 113, che ricorda proprio la liberazione dalla schiavitù d’Egitto¹³:

¹¹ Ezio Raimondi, cit., p. 100.

¹² Aurelio Agostino, *Enarrationes in Psalmos*, a cura di Franco Monteverde et al., Roma, Città Nuova, 2015, CXIII, pp. 1-4. Per l’influenza di Agostino sul passo, cfr. Alessandro Vettori, *Dante’s Prayerful Pilgrimage. Typologies of Prayer in the Comedy*, Leiden-Boston, Brill, 2019, p. 55.

¹³ Sull’episodio cfr. Evelyn Birge Vitz, *Liturgical versus Biblical Citation in Medieval Vernacular Literature*, in Susan L’Engle e Gerald B. Guest (a cura di), *Tributes to Jonathan J.G. Alexander. The Making and Meaning of Illuminated Medieval and Renaissance Manuscripts, Art and Architecture*, Turnhout-London, Brepols-Harvey Miller, 2006, pp. 443-449; Giuseppe Ciavolella, *Purgatorio II: l’angelo nocchiero e Casella*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXIX, 2009, pp. 21-55; Ronald L. Martinez, «L’amoroso canto»: *Liturgy and Vernacular Lyric in Dante’s Purgatorio*, in «Dante Studies», CXXVII, 2009, pp. 93-127; Helena Phillips-Robins, «*Cantavan tutti insieme ad una voce*»: *Singing and Community in the Commedia*, in «Italian Studies», LXXI, 2016, pp. 4-20.

«*In exitu Israel de Aegypto*»
cantavan tutti insieme ad una voce
con quanto di quel salmo è poscai scripto. (*Purg.* II, 46-48)

Il mare dell'Esodo è assunto così a referente metaforico della seconda cantica. Il mare che le anime debbono attraversare non è «periglioso», perché un nocchiero e una barca angelici consentono la traversata. Il viaggio avviene, come per gli Ebrei nell'evento scritturale dell'Esodo, sotto la protezione divina. Lo stesso mare che lascia passare il popolo d'Israele si chiude però sul Faraone e sugli Egizi, che lo inseguivano, travolgendoli con i loro carri e cavalli (*Ex.* 14, 21-9 e 15, 4-10), ma consente agli Israeliti di approdare infine alla patria, la terra promessa al padre Abramo, il luogo della libertà, la casa dei padri.

La citazione dal salmo 113 è un passo di particolare rilievo nell'opera dantesca, perché ripreso in altri due casi per suggerire modalità di lettura e interpretazione. L'episodio biblico è usato già nel *Convivio*, nel passo sull'allegoria, per mostrare l'applicazione dei quattro sensi della Scrittura¹⁴, e viene richiamato nella lettera esegetica a Cangrande, come modello per la lettura del poema¹⁵. Inoltre dà il via a una nuova poesia, fortemente biblica e oserei dire davidica, per la frequenza dei Salmi che saranno citati dopo. Non è da stupirsi se Dante usa così di frequente il salterio, in quanto i Salmi sono testi fondamentali della preghiera cristiana, introdotti presto nella recitazione del breviario, di largo uso nel tardo Medioevo, come attestano i numerosi manoscritti del solo salterio e i precoci e numerosi volgarizzamenti dei Salmi sia penitenziali sia in genere diffusi nella Toscana del tempo¹⁶.

¹⁴ Dante, *Opere. II. Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabrielle Albanese, Milano, Mondadori, 2014, pp. 216-217. Sul passo molta è la bibliografia, si vedano almeno: Francesco Bruni, *Le due vie: allegoria dei poeti e allegoria dei teologi (ancora su Convivio, II, 1)*, in Andrea Mazzucchi (a cura di), *Per Beneficio e concordia di studio. Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 2015, pp. 221-237; Albert R. Ascoli, *Dante and Allegory*, in Rita Copeland e Peter T. Struck (a cura di), *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 128-135

¹⁵ *Ep.* XIII, vii: «Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in istis versibus: “In exitu Israel de Egipto [...]”»; «I modi di trattare un argomento possono essere considerati, per maggior chiarezza, in questi versetti: “Nell'esodo di Israele dall'Egitto [...]”», in Dante, cit., pp. 1500-1501.

¹⁶ Sui Salmi nel poema cfr. Louis La Favia, «...che quivi per canti», *Purg.* XII, 113. *Dante's Programmatic Use of Psalms and Hymns in the Purgatory*, in «Studies in Iconography», IX,

Tra l'altro David, considerato l'autore dei Salmi, è menzionato o ricordato più volte attraverso tutto il poema ed è assunto come poeta e modello poetico al posto di Virgilio, che ha dato a Dante «lo bello stilo che [gli] ha fatto onore» (*Inf.* I, 87), ma che non può essergli maestro per il sacro poema, che è «teodia» del vero Dio. A questa altezza la poesia di Dante non rientra più nell'ambito dei generi classici, ora il poeta non è che lo «scriba» (*Par.* X, 27) di una materia che è divina ispirazione, come le Sacre Scritture, e come David fa poesia sacra e alla propria opera si riferisce come «sacro poema» e «poema sacro» in *Par.* XXIII, 62 e XXV, 1¹⁷.

Qui l'inno è cantato, con tutto il salmo, e viene pure sottolineato il modo di cantare: all'unisono, un modo che evidentemente si pone in contraddizione con le voci discordanti dell'inferno. Il secondo regno ancora non è la festa di luci in armonia, una concordia musicale di affetti, come è il paradiso, dove la diversità delle voci «fanno dolci note» e «rendon dolce armonia tra queste rote» (*Par.* VI, 126), ma si prepara ad esserlo. Nel purgatorio le anime cantano insieme, si interrompono, si distraggono, come avviene nelle liturgie terrene; evidentemente però al loro canto è sotteso lo spirito di unione e fratellanza che si realizzerà perfettamente nel regno dei beati. Tra gli stridori

1984-1986, pp. 53-65; Trond B. Eriksen, *Dante and King David*, in Unn Falkeid (a cura di), *Dante. A Critical Reappraisal*, Oslo, Unipud, 2008, pp. 27-34; Gianfranco Ravasi, *Dante esegeta del salterio*, in Alfredo Cottignoli, Donatino Domini e Giorgio Gruppioni (a cura di), *Dante e la fabbrica della Commedia. Atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna 14-16 settembre 2006*, Ravenna, Longo, 2008, pp. 127-133; Sandra Carapezza, *La teodia del Paradiso. Il modello dei Salmi nelle preghiere di Dante e dei beati*, in «L'Alighieri», n.s., XXXIII, 2009, pp. 93-115; Sergio Cristaldi, *Dante e i Salmi*, in Giuseppe Ledda (a cura di), *La Bibbia di Dante, esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante. Atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 7 novembre 2009*, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, pp. 77-120; Nicolò Maldina, *Dante lettore del Salterio. Riflessioni sull'interpretazione dantesca del libro dei Salmi*, in «L'Alighieri», n.s., LI, 2018, pp. 9-36.

¹⁷ Sul ruolo di Davide nella *Commedia* cfr. Giuseppe Ledda, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella Commedia di Dante*, in Elise Boillet, Sonia Cavicchioli e Paul-Alexis Mellet (a cura di), *Les figures de David à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015, pp. 225-247; e più circostanziati ai problemi qui esposti Michel David, *Dante et sa théodie*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Padova, Programma, 1993, pp. 429-446; Giuseppe Ledda, *L'esilio, la speranza, la poesia: modelli biblici e strutture autobiografiche nel canto XXV del Paradiso*, in «Studi e problemi di critica testuale», XC, 2015, pp. 257-277, che sottolinea l'importanza del modello davidico combinato con quello paolino; e ancora: Theresa Federici, *Dante's Davidic Journey. From Sinner to God's Scribe*, in Vittorio Montemaggi e Matthew Treherne (a cura di), *Dante's Commedia. Theology as Poetry*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010, pp. 180-209.

infernali e le armonie celesti, il purgatorio si pone come il regno dell'umano, della storia nel tempo, quindi della liturgia, che è santificazione del tempo storico della comunità dei credenti, che hanno presente Dio nel loro cammino, segnandolo con momenti particolari, in cui si svolgono riti e canti¹⁸. Nel *Purgatorio* i canti sono quelli della Chiesa militante e Dante immagina che i purganti ne abbiano viva memoria.

Anche questo momento assomiglia a un rito, che non riguarda direttamente Dante, e infatti l'angelo nocchiero benedice le anime con il segno della croce:

Poi fece il segno lor di santa croce;
ond'ei si gittar tutti in su la spiaggia
ed el sen giù, come venne, veloce. (*Purg.* II, 49-51)

La croce è il segno della salvezza, della redenzione avvenuta, e il mare che circonda il purgatorio è conoscibile e attraversabile solo con la redenzione di Cristo.

Che il salterio sia un libro importante per Dante è dimostrato anche dalla frequenza delle citazioni. Già in *Purgatorio* V abbiamo un altro salmo, il *Miserere*, che si sente cantato dai morti di morte violenta. Questo canto marca la riflessione sulla penitenza che si svolge, come abbiamo detto, tra *Inferno* XXVII e *Purgatorio* IX. Il salmo 50, uno dei penitenziali, anzi il penitenziale per eccellenza, ha nel poema un ruolo importante, e il suo *incipit* (parodiato) è pronunciato dal *viator* smarrito nella selva oscura all'inizio: «Miserere di me» (*Inf.* I, 65), grida Dante a Virgilio; è poi cantato tre volte in *Purgatorio* (V, 24, XXIII, 11 e XXXI, 98), e viene pure menzionato in *Par.* XXXII, 12 per indicare il suo autore¹⁹. Esso occupa dunque strategicamente

¹⁸ Sulla liturgia nel poema, cfr. Erminia Ardissino, *Tempo liturgico e tempo storico nella «Commedia» di Dante*, prefazione di Giuseppe Mazzotta, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009; Ronald L. Martinez, *Dante and the Poem of the Liturgy*, in Claire E. Honess e Matthew Treherne (a cura di), *Reviewing Dante's Theology*, Oxford/Bern/Berlin, Lang, II, 2013, pp. 89-155; Matthew Treherne, *La Commedia di Dante e l'immaginario liturgico*, in Giuseppe Ledda (a cura di), *Preghiera e liturgia nella Commedia*, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013, pp. 11-30; Vincenzo Massimo Majuri, *La 'liturgia' nelle 'cantiche'*, in Id., «Nel mezzo del cammin de la mia vita...». *Percorsi di riflessione nel 750° anniversario della nascita di Dante Alighieri*, Roma, Casa Editrice Leonardo da Vinci, 2015, pp. 209-219.

¹⁹ Sul salmo 50 nel poema si vedano Robert Hollander, *Dante's Use of the Fifth Psalm. A Note on Purg. XXX, 84*, in «Dante Studies», XCIX, 1973, pp. 145-150; Alessandro Vettori, cit., pp. 67-80.

tutto il poema, essendo menzionato in ciascuna delle tre cantiche, specialmente nel secondo regno, in cui è presente in tutte le sue parti: nell'antipurgatorio, nel purgatorio vero e proprio, sulla cima del monte, l'Eden.

Nel canto V i penitenti cantano interamente il salmo:

E 'ntanto per la costa di traverso
venivan genti innanzi a noi un poco,
cantando «*Miserere*» a verso a verso. (*Purg.* V, 22-24)

Cosa significhi la precisazione finale è oggetto di discussione: secondo gli antichi commentatori è cantato tutto, versetto dopo versetto; secondo Ciabattoni, che ha studiato gli aspetti musicali della *Commedia*, significa che è cantato in due cori, come si cantano in effetti i Salmi nelle liturgie delle ore²⁰. Comunque cantato, contribuisce a creare lo spirito penitenziale che caratterizza il regno, a delineare la contrizione delle anime. Tra queste vi è appunto Buonconte, che deve scontare, prima di entrare in purgatorio, tutto il tempo che ha atteso a pentirsi, ma che è salvo per poco, al contrario del padre che si è pure dannato per poco.

Contrariamente agli scomunicati e ai negligenti, che si sono incontrati prima, i morti di morte violenta sono attivamente impegnati nel pregare per meditare sui loro peccati, sulla loro condizione e sul cammino che devono ancora fare. Saranno proprio loro a chiedere i primi suffragi perché «s'avacci lor divenir sante» (VI, 27)²¹. Il salmo 50 era recitato nelle liturgie confessionali, i suoi versetti sono di riflessione sul peccato e sulle condizioni della sua remissione. Poiché era ben conosciuto ai tempi di Dante, la citazione porta con sé anche quanto non detto nel poema. Occorre sottolineare infatti come la breve citazione di un verso o di una preghiera, qui e altrove, implica sempre anche la memoria di quanto in poesia è taciuto. Come già abbiamo visto, la citazione è solo la 'punta di un iceberg', che veicola tutto il significato dell'ipotesto da cui è estratta, che il lettore ha presente, anche se lo scrittore tace. Tra scrittore e lettore avviene un ammiccamento in relazione

²⁰ Francesco Ciabattoni, *Dante's Journey to Poliphony*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, p. 117.

²¹ Sulle preghiere di suffragio Erminia Arduini, «*Pregar pur ch'altri prieghi*» (*Purg.* VI, 26). *Sulle richieste di suffragio del Purgatorio*, in Giuseppe Ledda (a cura di), *Preghiera e liturgia nella Commedia*, cit. pp. 67-89.

alle citazioni: si dice e si nasconde, ma implicitamente si dice anche ciò che si nasconde.

L'osservazione vale anche per i successivi inni che troviamo citati in *Purg.* VII e VIII, nel rito che chiude la prima giornata di Dante nel purgatorio. Apertasi con un rito di purificazione, essa si conclude con il rito comunitario del compieta. Tutta la sequenza, unita dalla presenza di Sordello, che fa da guida ai due pellegrini dal canto VI, ha un evidente risvolto politico. Il rito, che non riguarda il pellegrino, si intreccia strettamente però con la sua esperienza, e infatti alla fine dell'episodio gli viene preannunciato l'esilio in terra di Lunigiana. Esso ha inizio dal momento in cui Sordello indica che, a causa della notte incipiente, non si può procedere oltre nella salita alla montagna del purgatorio (*Purg.* VII, 43-5). Quando se ne va la luce del sole, che è guida morale oltre che fisica, la fatica deve essere lasciata per il riposo. Nella notte l'errare, che è anche errore, è sempre possibile.

Dante e Virgilio sono quindi costretti a sostare per la notte nella valletta dei principi, presentata come un *locus amoenus*, caratterizzato da erba, fiori, profumi. Il luogo appare talmente ameno da essere stato in genere interpretato come luogo privilegiato per un'aristocrazia purgatoriale – interpretazione però poco affine alla natura umile ed egualitaria del purgatorio. Dante gli assegna l'appellativo di «grembo» («la costa face di sé grembo» *Purg.* VII, 68), che, oltre a far immaginare un rifugio protettivo e materno, ha qualcosa di ancestrale, ma anche di profondamente religioso, perché richiama il grembo di Maria, da cui tra l'altro provengono gli angeli che arriveranno in sua difesa («ambo vegnon dal grembo di Maria», *Purg.* VIII, 37). Ma la valletta è un luogo di penitenza, infatti vi sostano i principi negligenti ovvero i dignitari che attendono l'ingresso in purgatorio, rallentato dalla loro negligenza, relativa al loro compito di governo che è, come si vede nel *De Monarchia*, incarico divino²².

Il rito che vi si svolge è un rito di compieta ed è articolato in tre momenti: il canto del *Salve Regina* (*Purg.* VII, 82), quello del *Te lucis ante* (*Purg.* VIII, 12), e l'azione della cacciata del serpente da parte degli angeli (*Purg.* VIII, 104-8)²³. Vediamo il primo momento:

²² L'Impero è detto rimedio contro l'infermità del peccato in *Monarchia* III, iv, 14.

²³ Su cui si può vedere Andrew Maccracken, «*In Omnibus Viis Tuis*»: *Compline in the Valley of the Rulers* (*Purg. VII-VIII*), in «Dante Studies», CXI, 1993, pp. 119-129.

«*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)

Il *Salve Regina*, la prima antifona ad essere cantata dalle anime, era diventata assai comune all'epoca ed era stata introdotta da molti ordini monastici e conventuali nei riti di compieta. Si trattava di un'antifona piuttosto recente ai tempi di Dante, ma divenuta subito molto popolare, anche perché diffusa con l'ufficio dai Francescani verso la metà del XIII secolo²⁴. Aveva carattere penitenziale, perché assegnata specialmente all'ufficio del venerdì sera, dopo i vesperi. Il *Salve Regina* è canto dell'esilio, condizione richiamata più volte nei suoi versetti: «exules filii Evae», «in hac lacrymarum valle», «post hoc exilium»²⁵. Contribuisce quindi alla significazione del luogo: questa valle amena è comunque valle di esilio dal paradiso terrestre, dal luogo della felicità, esilio che anticipa il tema dell'esilio di Dante pronosticato da Currado proprio nel canto VIII. Eden e valletta non sono assimilabili, una è solo la copia dell'altro, ed è ancora in grado di accogliere anime (bandite invece dall'Eden).

Nella valletta è dominante l'inquietudine, indicata con il risveglio del «disio», con la nostalgia, con l'ansia amorosa (*Purg.* VIII, 1-6). In questo clima di aspettazione e di intenerimento, di malinconia e di sofferenza, Dante sente e vede cantare il *Te lucis ante terminum* da un'anima con le mani giunte:

Ella giunse e levò ambo le palme,
ficcando li occhi verso l'oriente,
come dicesse a Dio: «D'altro non calme».
«*Te lucis ante*» sì devotamente
le uscio di bocca e con sì dolci note,
che fece me a me uscir di mente;
e l'altre poi dolcemente e devote
seguitar lei per tutto l'inno intero,
avendo li occhi a le superne rote. (*Purg.* VIII, 10-18)

L'antifona di compieta è perfettamente funzionale. Con essa si prega per allontanare quelle che sono le tentazioni morali, quei «somnia» e

²⁴ Cfr. Mario Righetti, *Storia liturgica. L'anno liturgico nella storia, nella messa, nell'ufficio*, Milano, Ancora, 1969, II, pp. 560 e 789-791 e, sul rito di compieta, 833-837.

²⁵ John Julian, *Dictionary of Hymnology*, London, J. Murray, 1951, p. 991.

«phantasmata», ricordati nell'inno, creazioni della mente e della memoria, che turbano la notte:

| | |
|---|--|
| Te lucis ante terminum, Rerum creator, poscimus Ut solita clementia Sis praesul ad custodiam. | Al termine del giorno, o Creatore delle cose, preghiamo perché per la consueta clemenza tu sia preposto alla nostra custodia. |
| Procul recedant somnia Et noctium phantasmata; Hostemque nostrum comprime, Ne pollutantur corpora. ²⁶ | Lontano fuggano i sogni e i fantasmi delle notti, reprimi il nostro avversario affinché i corpi non siano corrotti. |

Il pensiero delle anime è ancora rivolto agli affetti terreni, ed è carico di quei ricordi che dovrebbero essere stati cancellati ma continuano a ricomporsi in immagini allettanti, in sogni (come il ricordo della moglie per Nino Visconti o il ricordo della propria casata per Currado Malaspina, *Purg.* VIII, 71 e 120). L'antifona parla del pericolo della tentazione e la allontana, ma non definitivamente. Lo sguardo rivolto verso l'oriente è attesa del sole, della grazia divina, che, allontanando le tenebre, ne fuga fantasie improprie e tentazioni.

Nella successione del *Salve Regina*, dell'antifona *Te lucis ante* e dell'arrivo della biscia, che attualizza le paure per cui durante compieta si prega, si svolge un rito a cui Dante presta particolare attenzione²⁷. Il poeta è attento nel descriverne precisamente le fasi, sebbene lasci però poi al lettore il compito di interpretarlo. Infatti il rito del canto ottavo non è come quello di purificazione suggerito da Catone, per cui, lavate le guance e cinti i fianchi, il pellegrino può procedere. Quello della valletta è un rito liturgico che si ripete ogni sera, non ha efficacia sacramentale, ma è preghiera, memoria di

²⁶ Mario Righetti, cit., II, 831. La traduzione è mia.

²⁷ Sul rito cfr. Gian Mario Veneziano, *La citazione dei Salmi e delle preghiere nel purgatorio dantesco*, in *E 'n guisa d'eco i detti e le parole. Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, III, 2006, pp. 1943-1952; Michelangelo Zaccarello, *Lettura di Purgatorio VIII*, in «Dante Studies», CXXIV, 2006, pp. 7-23; Giuseppe Ciavoletta, *Purgatorio VII: Virgilio e Sordello, la valletta fiorita, i principi negligenti*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», VII, 2010, pp. 57-81; Cécile Le Lay, *Marie dans la Comédie de Dante. Fonctions d'un «personnage» féminin*, Roma, Aracne, 2016, pp. 122-152.

eventi, conferma della fede, rinforzo contro le tentazioni, rinnovamento dell'impegno cristiano, intervento della grazia. Insomma, si tratta di una serie di gesti, memorie e fatti che si inscrivono nella sfera del sacro, hanno significato in sé e contribuiscono alla salvezza, fanno intervenire la grazia.

Tra l'erba e ' fior venia la mala striscia,
volgendo ad ora ad ora la testa, e 'l dosso
leccando come bestia che si liscia.

Io non vidi, e però dicer non posso,
come mosser li astor celestiali;
ma vidi bene e l'uno e l'altro mosso.

Sentendo fender l'aere a le verdi ali,
fuggì 'l serpente, e li angeli dier volta,
susò a le poste rivolando iguali. (*Purg.* VIII, 101-108)

I penitenti assistono all'arrivo di una serpe che viene cacciata dal solo muoversi delle ali degli angeli. Quale significato assegnare a questa scena? Causa del ritorno del serpente è la notturna tenebra dell'anima, l'assenza della grazia che guida, della luce che conduce a Dio. In questa notte purgatoriale sono anche assenti le virtù cardinali e solo le tre stelle teologali, che Dante osserva «là presso il loro stelo» (*Purg.* VIII, 87), indicano una presenza senza dare una direzione. Le anime che qui si purgano sono state certo prive di forza, prudenza, giustizia, temperanza, le virtù necessarie al governo, ma hanno ricevuto le virtù teologali presenti presso il polo, che, seppur ora lontane, sono efficaci contro la tentazione della biscia, verso cui giova la sola grazia. Ma il pieno significato del rito si rivela considerandone tutti gli elementi. L'avvio era dato dall'arrivo degli angeli che scendono dal cielo:

due angeli con due spade affocate,
tronche e private de le punte sue.

Verdi come fogliette pur mo' nate
erano in veste, che da verdi penne
percosse traean dietro e ventilate. (*Purg.* VIII, 26-30)

Gli angeli sono verdi nell'abito e nelle ali, la testa bionda, il volto luminosissimo e inafferrabile: «ma ne la faccia l'occhio si smarria / come virtù ch'a troppo si confonda» (*Purg.* VIII, 35-36). Alla luce dell'angelologia dantesca, ma anche di testi a cui Dante può aver attinto e dell'iconografia e sapere comune sugli angeli all'epoca, il verde dell'abito di questi angeli è

stato ricondotto al colore dell'abito dei Principati²⁸. La gerarchia angelica è presente anche nell'ottavo canto del *Paradiso*, ovvero nel cerchio di Venere degli spiriti amanti, dove si discutono pure questioni politiche sulle colpe delle dinastie regnanti.

Facendo uscire la critica dall'equivoco ingenerato dalla lettura del verde come abito della speranza, l'individuazione del colore è un elemento importantissimo per spiegare l'evento liturgico che sta per aver luogo, la sua valenza politica, appunto. Gli angeli vengono dal «grembo di Maria», quindi sono strettamente legati alle vicende dell'Incarnazione e della salvezza, e si pongono sulle opposte sponde della valle, in modo da contenere e proteggere le anime. Anche per questo aspetto la valletta è un «grembo».

L'avversario di cui si parla nel *Te lucis ante terminum* è il serpente, la cui testa è già stata schiacciata da Maria, ma che ancora tenta l'umanità sulla terra, secondo la profezia di Genesi 3. La piccola valle purgatoriale, in cui la biscia si mostra, corrisponde così alla valle di lacrime del *Salve Regina*, è modello della valle dell'esilio dell'umanità dopo la caduta di Eva e la cacciata dal paradiso terrestre, per il cui rimedio giova solo Maria. Gli angeli però non combattono la biscia, che è già stata vinta; la loro venuta è sufficiente perché essa fugga. Il rito termina senza alcun cenno su cosa succeda poi. Non viene data nessun'altra notizia degli angeli o della biscia o delle anime, neppure nel canto successivo. Ma Dante aveva prima dell'avvio invitato il lettore ad aguzzare gli occhi per trapassare il significato letterale dell'evento:

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
ché 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggero. (*Purg.* VIII, 19-21).

L'evento ha significato proprio per il lettore, non perché sia in funzione degli uomini sulla terra ancora tentati, ma perché dall'interpretazione dell'allegoria si può trarre un utile ammaestramento. Questa tentazione non è un evento da vivere in sé, ma un rito di riattualizzazione e di memoria dell'evento che ha segnato il luogo e la storia dell'umanità. Se le spade degli angeli fossero appuntite e non tronche, se fossero usate contro l'avversario per cacciarlo definitivamente, il rito non si dovrebbe ripetere. Ma è proprio la sua reiterazione ciò che serve alle anime, al *viator* e al lettore. È una forma di punizione esemplare per le anime dei principi qui purganti perché, essendo

²⁸ Cfr. Natascia Tonelli, *Intorno agli angeli di Dante. I. Nella valletta dei principi*, in «L'Alighieri», n.s., XX, 2002, pp. 95-120.

incaricate di custodire l'umanità dal pericolo del «nostro avversario», essendo istituite da Dio per insegnare la via del ritorno alla beatitudine, come è indicato nel *De monarchia*, non vi hanno per la loro negligenza provveduto. L'errore delle guide terrene è una forma di ingiustizia, un allontanarsi dal volere divino, e causa conseguenze infinite di confusione per i sudditi e di perdita di funzioni importanti per la salvezza.

Due sono gli angeli, non uno o un'intera milizia angelica, perché rappresentano uno la Chiesa l'altro l'Impero, le due forze che dovrebbero insegnare e guidare l'uomo alla beatitudine finale. L'Impero e la Chiesa sono stati istituiti da Dio per adempiere ai due fini dell'umanità, alle due beatitudini, terrena e celeste, perché l'essere umano, essendo a metà tra le cose corruttibili e le incorruttibili ha bisogno di due guide. Non sarà un caso che l'episodio del canto VIII sia strettamente legato all'invettiva politica del canto sesto, ne sia una diretta conseguenza. Il re non è solo il re, ma anche il responsabile di una missione, e l'imperatore è colui che contribuisce a evitare i peccati del mondo; e infatti l'impero romano è nato per Dante dal «fonte della pietà» per rimediare al peccato originale: «Romanum imperium de fonte nascitur pietatis» («L'impero romano nasce dal fonte della pietà»)²⁹. Non per nulla la scena riguarda i principi negligenti, che possono così vedere che si può combattere e vincere il male.

L'unica vera difesa contro l'avversario è la grazia, il «grembo di Maria». La valle è per i principi ormai «grembo», non è più luogo di tentazione, ma di protezione. La Chiesa militante potrà trarre vantaggio da questo rito. Proprio attraverso la lettura, aguzzando la vista, il lettore vedrà che questo è un invito ai principi a usare la loro spada e agli uomini ad affidarsi alla guida delle virtù teologali, in assenza delle guide preposte.

Dopo la notte, al mattino del seguente giorno, Dante entra nel pieno del purgatorio con l'articolato passaggio della porta, segnato da numerosi elementi simbolici, che proseguono la riflessione di Dante sul sacramento della penitenza. Non si tratta di una vera liturgia penitenziale, né di un rito o di qualche atto sacramentale, in quanto la vera confessione di Dante, con contrizione personale, esplicitazione dei propri peccati e assoluzione, avviene solo nei canti XXX e XXXI, davanti a Beatrice, che opera come ministro del sacramento. Qui si tratta piuttosto di una complessa rappresentazione

²⁹ Si veda *De Monarchia* II, v, 5.

simbolica della forma e della sostanza del sacramento della penitenza, un rito di passaggio dall'impronta penitenziale³⁰.

Al momento dell'ingresso nel luogo della purgazione, ingresso tanto controllato che nessuno vi può passare se non pronto (ché non «lascerebbe ire a' martiri / l'angel di Dio che siede in su la porta», *Purg.* IV, 128-129), Dante sembra voler riflettere e delineare tutte le condizioni del sacramento che solo consente al peccatore di godere della salvezza. Il poeta sembra voler avanzare una teologia penitenziale rappresentata attraverso simboli, un'allegoria complessa, che si attua a diversi livelli. L'episodio è introdotto, come in ogni caso di particolare impegno dottrinale nella *Commedia*, da un avvertimento al lettore:

Lettor, tu vedi ben com'io innalzo
la mia matera, e però con più arte
non ti maravigliar s'io la rincalzo. (*Purg.* IX, 70-72)³¹

La rappresentazione dell'ingresso purgatoriale avviene in due tempi successivi. Un primo sguardo complessivo al quadro che si presenta a Dante permette di vedere che vi è nel muro della montagna una fenditura, dove sta una porta al cui accesso sono tre gradini e un «portier», un angelo, che tiene «una spada nuda», che riflette i raggi del sole tanto che acceca Dante più volte (*Purg.* IX, 82-84). Solo dopo un primo colloquio, in cui Virgilio giustifica all'angelo la loro venuta fin che questi non li invita a venire davanti ai gradini, sono date in dettaglio le caratteristiche della porta e del suo custode. Allora la descrizione si fa minuziosa, attenta ai particolari e di grande impegno stilistico:

³⁰ Sull'episodio cfr. Peter Armour, *The Door of Purgatory. A Study of Multiple Symbolism in Dante's «Purgatorio»*, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 13; Giuseppe Ledda, *Sulla soglia del Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione. Per una lettura di Purgatorio IX*, in «Lettere italiane», LXVI, 2014, pp. 3-36; Andrea Battistini, *Il rito di passaggio di Purgatorio IX*, in «Rivista di studi danteschi», XVII, 2017, pp. 3-17; Sabine Verhulst, *Purgatorio IX*, in Emilio Pasquini e Carlo Galli (a cura di), *Lectura Dantis Bononiensis. VI*, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 143-147.

³¹ Raimondi interpreta l'appello al lettore come un richiamo al carattere liturgico di quanto segue, dove cose e parole significano secondo un doppio registro verbale e di oggetti. Ezio Raimondi, cit., p. 111.

Là ne venimmo; e lo scaglion primaio
bianco marmo era sì pulito e terso,
ch'io mi specchiai in esso qual io paio.

Era il secondo tinto più che perso,
d'una petrina ruvida e arsiccia,
crepata per lo lungo e per traverso.

Lo terzo, che di sopra s'ammassiccia,
porfido mi pareva sì fiammeggiante
come sangue che fuor di vena spiccia.

Sovra questo tenea ambo le piante
l'angel di Dio sedendo in su la soglia
che mi sembrava pietra di diamante. (*Purg.* IX, 94-105)

Nel loro insieme i tre gradini rappresentano per tutti i commentatori le tre tappe della confessione. Il primo raffigura l'esame di coscienza e il pentimento, attraverso cui il peccatore analizza la propria vita e si vede come colpevole per aver offeso Dio, riflette l'immagine di se stesso e si scopre dissimile da quell'*imago Dei* secondo cui è stato creato. Il secondo gradino è interpretato come la confessione vera e propria, con cui il peccatore pronuncia i suoi peccati ed esterna la sua colpa, con il pentimento, la *contritio cordis*. Il terzo gradino allude all'assoluzione, secondo i più, per altri alla penitenza che segue, la *satisfactio operis*³². Tuttavia il colore rosso del porfido rende questo gradino somigliante al sangue che «fuor di vena spiccia», e offre così un forte indizio per segnalare che vi può essere qui un riferimento alla passione di Cristo, che ha riscattato l'umanità con il suo sangue³³, come è ricordato da san Tommaso: «Sed Christus sua passione ianuam illam aperuit et ad regnum

³² I commentatori antichi attribuiscono i tre gradini a *contritio cordis*, *confessio oris*, *satisfactio operis*, ma con diverse variazioni. Per esempio Benvenuto da Imola stesso ammette due possibili letture: o i gradini sono, come sopra detto, *contritio*, *confessio*, *satisfactio* o possono valere per la *confessio*, *contritio*, e *satisfactio*. Per l'Ottimo Commento, valgono contrizione, attristamento o pentimento, confessione. Ma Vincenzo Borghini, nella *Difesa di Dante come Cattolico*, pensa a 1) esame; 2) dolore; 3) proposito di non peccare più. Anche il Landino esclude la confessione (esame, contrizione, soddisfazione). Cfr. <https://dante.dartmouth.edu>. Per una visione riassuntiva del canto, cfr. Michelangelo Picone, *Canto IX*, in Georges Güntert e Michelangelo Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, Firenze, Cesati, *Purgatorio*, 2001, pp. 121-138; sul sacramento all'epoca: Pierre M. Gy, *Les définitions de la confession après le quatrième Concile du Latran*, in *L'aveu. Antiquité et Moyen Âge*, Rome, École Française de Rome, 1986.

³³ Cfr. Caroline Walker Bynum, *The Blood of Christ in the Later Middle Ages*, in «Church History», LXXI, 2002, pp. 685-715. Non a caso l'angelo vi sta su come fosse «pietra di diamante», la più solida delle pietre.

exules revocavit; aperto enim latere Christi, aperta est ianua paradisi et fuso sanguine eius, deleta est macula [...]»³⁴.

Sulla porta del purgatorio, che è anche quella del paradiso, perché nessun'altra porta impedisce ormai l'accesso al Cielo, vi è un custode, un ministro della giustizia divina, che tiene in mano la spada e le chiavi del regno già affidate da Cristo a Pietro, quindi al papa, e che rappresentano le facoltà del confessore di conoscere il peccato e di assolvere³⁵:

L'una era d'oro e l'altra era d'argento;
pria con la bianca e poscia con la gialla
fece a la porta sì, ch'i' fui contento.

[...]

Più cara è l'una; ma l'altra vuol troppa
d'arte e d'ingegno avanti che disserri,
perch'ella è quella che 'l nodo digroppa.

Da Pier le tegno; e dissemi ch'i' erri
anzi ad aprir ch'a tenerla serrata,
pur che la gente a' piedi mi s'atterri. (*Purg.* IX, 118-129)

Le chiavi, che dunque appartengono al potere del vicario di Cristo, come capo della Chiesa, riguardano la facoltà di giudicare e di rimettere i peccati. La prima, quella che rimette i peccati, è la più preziosa, «più cara», la seconda, quella che conosce, richiede «arte» e «ingegno», e quindi usandola si può facilmente sbagliare. Di qui l'invito alla generosità. Ma il ministro di Dio, che ha una veste grigiastra, agisce appunto solo come ministro, perché a condizionarne l'uso è il sincero pentimento («pur che la gente a' piedi mi s'atterri») ³⁶. Dunque, per ottenere l'apertura della porta Dante manifesta la sua contrizione, battendosi tre volte il petto, e chiede misericordia e di essere introdotto tra i futuri beati:

³⁴ Tommaso d'Aquino, *Symbolum Apostolorum*, cit., art. 4 («Ma Cristo con la sua passione ha aperto quella porta e ha richiamato gli esuli al suo regno; infatti aperto il fianco di Cristo fu aperta la porta del paradiso e versato il suo sangue fu cancellata la macchia»).

³⁵ Peter Armour riferisce le due chiavi ai due fori, spirituale e giurisdizionale, quindi riservati a vescovi e papa che hanno potere di scomunicare, rimettere nella Chiesa i peccatori e assegnare le indulgenze: «Only prelates who have jurisdiction in the public forum have the power of binding and loosing by excommunication and recommunication» (Peter Armour, cit., p. 132). Mi permetto anche di rimandare a Erminia Ardissino, *Tempo liturgico e tempo storico nella «Commedia» di Dante*, cit., pp. 69-88.

³⁶ Cfr. Anna Pegoretti, *Immaginare la veste di un angelo: il caso di Purg. IX, 115-6*, in «L'Alighieri», n.s. XLVII, 2006, pp. 141-150.

Divoto mi gittai a' santi piedi,
 misericordia chiesi e ch'el m'aprisse,
 ma tre volte nel petto pria mi diedi.

Sette P ne la fronte mi descrisse
 col puntón de la spada, e «Fa che lavi,
 quando se' dentro, queste piaghe» disse. (*Purg.* IX, 109-114)

Dante *viator* compie alcuni *acta* (si inginocchia, si batte il petto) e pronuncia alcuni *verba* di penitenza (chiede misericordia), si carica del compito di riparazione attraverso le sette P, che saranno cancellate nel passaggio da una cornice all'altra. Ma non fa qui la sua confessione: solo quando tutto avrà appreso sui gradoni purgatoriali, egli sarà allora pronto ad attuarla. L'ingresso di Dante in purgatorio è seguito dal canto del *Te Deum*, l'inno d'esultanza che si cantava nei giorni di Tutti i Santi e in ogni giorno di solennità. Anche qui rappresenta il gaudio della Chiesa trionfante per l'ingresso di un'anima nella beatitudine. L'inno unisce la comunità dei beati e dei purganti nell'esaltazione gioiosa di Dio e del suo intervento salvifico attraverso Cristo. Alcuni versi dell'inno recitano:

| | |
|--|--|
| <p>Tu ad liberandum suscepisti hominem non horruisti virginis uterum. Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna caelorum. [...] Tu ergo quaesumus tuis famulis subveni quos pretioso sanguine redemisti.³⁷</p> | <p>Tu, per liberare l'uomo, non hai paventato nascere dal grembo di una Vergine. Tu, vinto il pungiglione della morte, hai aperto ai credenti il regno dei Cieli. [...] Pertanto, ti preghiamo, soccorri i tuoi figli che hai redento con il tuo prezioso sangue.</p> |
|--|--|

Nell'inno si conferma dunque l'essenziale riferimento all'Incarnazione, passione e morte di Cristo, condizione unica per la redenzione dell'umanità. L'intensità del momento è alta, anche se attenuata dall'indeterminatezza con

³⁷ Sul *Te Deum* e il suo impiego liturgico cfr. Mario Righetti, cit., II, pp. 799-800. La traduzione è mia.

cui viene percepito il canto, come «quando a cantar con organi si stea, / ch'or sì or no s'intendon le parole» (*Purg.* IX, 144-145)³⁸.

Superata quindi la porta ed entrato nel vero purgatorio, Dante si trova nella prima cornice, dedicata a rimediare alla superbia, attraverso la meditazione di esempi (come in ogni cornice per ogni peccato) di superbia punita e di virtù contraria (umiltà) esaltata. I penitenti qui recitano anche la preghiera fondamentale del cristiano, l'*oratio dominica*, insegnata da Cristo per mostrare come si deve pregare (Mt 6, 9-13 e Lc 11, 1-4). Proprio in bocca ai superbi è posta la preghiera che ha la trattazione più estesa e significativa nel poema, ad apertura del canto XI. Il *Padre nostro* occupa dunque una sede privilegiata e gli è dedicata un'attenzione particolare. I superbi la pronunciano chini sotto il peso del masso che li fa piegare³⁹. Dante riscrive interamente la preghiera (cosa insolita e unica nel poema), inglobando anche il commento, come si vede nel *Pater noster* dei memoriali bolognesi⁴⁰. Scrive Cristaldi: «Nel *Padre nostro* della *Commedia*, infatti, la cellula-base della terzina, deponendo momentaneamente la sua inclinazione narrativa e attivando una non meno strategica vocazione al lirismo e al commento, si mobilita a scandire il doppio passo del testo e della glossa attirata dentro il testo»⁴¹. La particolare attenzione a questa preghiera è dovuta certo anche alla sua particolare natura: unica preghiera insegnata da Gesù, che ha perciò la qualifica di *oratio dominica*, dichiarata da Tommaso d'Aquino «oratio

³⁸ Cfr. Gino Casagrande, «Quando a cantar con organi si stea» (*Purg.* IX, 144), in «Studi danteschi», LXXVI, 2011, pp. 165-178.

³⁹ Sulla preghiera *dominica* in Dante, si vedano Pier Angelo Perotti, *Il «Pater noster» dantesco*, in «L'Alighieri», n.s. XXXIII, 1992, pp. 30-42; Edoardo Fumagalli, *San Francesco, il Cantico, il Pater noster*, Milano, Jaca Book, 2002; Andrea Mazzucchi, *Filigrane francescane tra i superbi. Lettura di Purgatorio XI*, in «Rivista di studi danteschi», VIII, 2008, pp. 42-82; Nicolò Maldina, *L'«oratio super «Pater Noster»» di Dante tra esegesi e vocazione liturgica. Per Purgatorio XI, 1-24*, «L'Alighieri», n.s. XL, 2012, pp. 89-108; Sergio Cristaldi, *Il Padre nostro dei superbi*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia*, cit., pp. 67-88; Valter L. Puccetti, *Il punto sul Pater Noster di Purgatorio XI*, in Giuseppe Caramuscio (a cura di), *Virtute e canoscenza. Per le nozze d'oro di Luigi Scorrano con madonna Sapientia*, Lecce, Grifo, 2014, pp. 81-94; Nicolò Maldina, *L'ars orandi di Dante e lo status teologico delle anime del Purgatorio*, in «Italianistica», XLIV, 2015, pp. 115-129; Sergio Cristaldi, *Purgatorio XI*, in Emilio Pasquini e Carlo Galli (a cura di), *Lectura Dantis Bononiensis. VII*, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 5-37.

⁴⁰ Cfr. *Rime dei memoriali bolognesi 1279-1300*, a cura di Saverio Orlando, Torino, Einaudi, 1981.

⁴¹ Sergio Cristaldi, *Il Padre nostro dei superbi*, cit., p. 75.

perfectissima»⁴². La formulazione di Dante è rigorosamente volgare; la preghiera è ripartita nelle sue sette petizioni, a ognuna delle quali è dedicata una terzina. Di questa formulazione dantesca è stata sottolineata la natura francescana, l'ascendenza veterotestamentaria, per mostrare il compimento tipologico in Cristo, la sua natura contraria alla superbia, perché riduce la brama di onore per sé, la sua funzione di «cardine» dell'ascesa purgatoriale⁴³.

La preghiera dantesca ha però un'aggiunta, una chiarificazione della settima petizione («libera nos a malo»), che per Dante diventa: «Quest'ultima preghiera, signor caro, / già non si fa per noi, ché non bisogna, / ma per color che dietro a noi restaro» (*Purg.* XI, 22-24). Se queste anime, che sono ormai salve e nel loro cammino di espiazione, non possono più invocare la liberazione dal male e dalle tentazioni, non troncano però la preghiera insegnata da Gesù, ma la recitano fino in fondo, sottolineando poi che la petizione conclusiva viene espressa in nome di chi ancora combatte contro il maligno nella vita terrena soggetta alle tentazioni. Questa aggiunta non è senza eco, e viene ripresa da Dante poi nelle terzine successive, dove spiega appunto che in purgatorio si prega per chi è in terra, così come chi vive può aiutare le anime purganti a più rapidamente raggiungere la loro beatitudine:

Se di là sempre ben per noi si dice,
di qua che dire e far per lor si puote
da quei c'hanno al voler buona radice?
Ben si de' loro atar lavar le note
che portar quinci, sì che, mondi e lievi,
possano uscire a le stellate ruote. (*Purg.* XI, 31-36)

Dante afferma qui l'efficacia delle preghiere di suffragio, che hanno tanta parte nei dialoghi fra le anime purganti e il *viator*.

L'ultimo canto in questo spazio di poema è quello che segna il passaggio dei pellegrini alla seconda cornice. Essi intendono infatti l'avvio cantato della prima beatitudine, una modalità che caratterizza tutti i passaggi nelle cornici successive, dove gli angeli cantano le altre beatitudini (*Purg.* XV, 37; XVII, 68-69; XIX, 50; XXII, 5; XXIV, 151; XXVII, 7):

⁴² Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae* II, II, 83 9 (*responsio*).

⁴³ Cfr. Sergio Cristaldi, *Il Padre nostro dei superbi*, cit., p. 87.

Noi volgendo ivi le nostre persone,
«*Beati pauperes spiritu!*» voci
cantaron sì, che nol diria sermone. (*Purg.* XII, 110)

Il plurale «voci» ha dato adito a diverse interpretazioni: chi canta? Una schiera angelica? Ma in relazione agli altri casi, ovvero alle beatitudini cantate nei passaggi delle successive cornici, sembrerebbe che anche qui si tratti di un angelo solo che canta la beatitudine evangelica a sigillare il superamento da parte del pellegrino Dante delle tendenze peccaminose corrispondenti al peccato punito nella cornice. La voce è così sublime da doverne confessare l'indicibilità.

Risulta evidente l'intima connessione fra questi canti e riti, che sottendono un pensiero e una poesia fondati e ancorati nella cultura biblica e liturgica. Lucifero ha con la sua ribellione causato la caduta, quindi l'esilio umano dal luogo della felicità destinato ai progenitori. Il ritorno, la fuga dalla schiavitù, è possibile grazie al sacrificio della croce, che sola può liberare dal morso del peccato e della morte. Tuttavia per riconquistare la libertà è necessaria l'umiltà, la penitenza, e anche l'indicazione di guide (politica e spirituale) appropriate al compito di indirizzare verso la città di Dio, far vedere «della vera cittade almen la torre» (*Purg.* XVI, 96). La meditazione offerta dalla parola biblica (Salmi) ed evangelica (beatitudini) aiuta a indirizzare lo spirito verso valori e prospettive opposte a quelle che hanno causato il peccato. Le citazioni di inni e canti sono infatti nel poema segnali testuali forti, che invitano a vedere meglio e precisarne il significato, perché arricchiscono il messaggio di molte valenze. Anche i riti che abbiamo visto, seppure non sacramentali, hanno precise funzioni simboliche che ricordano come individui e popolo siano iscritti in un disegno provvidenziale che si conferma ogniqualvolta un rito lo attualizza.

Erminia ARDISSINO
Università di Torino