

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Ocula 26 (2022): Questioni di santità. Prospettive semiotiche su Dante

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1970330> since 2024-04-12T09:13:47Z

Publisher:

Associazione Ocula

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Questioni di santità Prospettive (semiotiche) su Dante

A cura di Magdalena Maria Kubas e Francesco Galofaro

Saggi di Erminia Ardissino | Eleonora Chiais | Francesco Galofaro |
Magdalena Maria Kubas | Massimo Leone | Jenny Ponzo | Alessandro Vettori |



ISSN 1724-7810

Publisher: Associazione Ocula, via Lodovico Berti, 2 40131 - Bologna

www.ocula.it

email: redazione@ocula.it

Comitato scientifico / Editorial Committee

Giovanni Baule (Politecnico di Milano, Dipartimento di Design)
Anne Beyaert-Geslin (Université Bordeaux- Montaigne, France)
Giovanni Boccia Artieri (Libera Università di Urbino Carlo Bo)
Vanni Codeluppi (Università Iulm, Milano)
Marcel Danesi (University of Toronto, Canada), President from 2014
Bernard Darras (Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, France)
Alessandro Duranti (University of California Los Angeles, USA)
Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)
Guido Ferraro (Università di Torino)
Roberto Grandi (Università di Bologna)
Gianfranco Marrone (Università di Palermo)
Pino Paioni (1920-2013) (Università di Urbino), President from 2009 to 2013
Guglielmo Pescatore (Università di Bologna)
Susan Petrilli (Università di Bari)
Isabella Pezzini (Università La Sapienza di Roma)
Maria Pia Pozzato (Università di Bologna)
Andrea Semprini (Université de Lille, France; Iulm, Milano)
Junji Tsuchiya (Waseda University, Tokio, Japan)
Alessandro Zinna (Université de Toulouse 2, France)

Redazione / Editorial Board

Andrea Bernardelli (Università di Ferrara)
Cinzia Bianchi (Università di Modena e Reggio Emilia)
Michela Deni (PROJEKT Università di Nîmes, France)
Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia)
Francesco Galofaro (Università IULM, Milano; CUBE Bologna)
Davide Gasperi (Alba Pratalia)
Valentina Manchia (Politecnico di Milano; Università di Bologna; Isia Urbino)
Antonella Mascio (Università di Bologna)
Federico Montanari (Università di Modena e Reggio Emilia)
Marika Nesi Lammardo (Université Paris Cité, Laboratoire PHILÉPOL; Université de Liège, Laboratoire Traverses)
Valentina Pisanty (Università di Bergamo)
Giampaolo Proni (Università di Bologna)
Ruggero Ragonese (Università di Modena e Reggio Emilia)
Stefano Traini (Università di Teramo)
Salvatore Zingale (Politecnico di Milano; Teheran University)

Coordinatori / Editors in Chief

Giampaolo Proni e Michela Deni (redazione@ocula.it)

Ocula.it pubblica saggi di ricerca semiotica, in particolare applicata alla comunicazione e alla cultura, è aperta al dialogo con altri campi di ricerca e accoglie contributi che provengono da ogni ambito delle scienze umane e sociali.

La gestione editoriale di Ocula è svolta dalla Redazione, che nomina un Coordinatore con funzioni di direzione. La Redazione sceglie i curatori dei numeri tematici tra i propri membri e tra gli esperti dei temi di volta in volta proposti (*guest editors*). Il Comitato scientifico internazionale è garante della qualità scientifica della testata. Se non diversamente specificato, i saggi pubblicati nei numeri tematici sono sottoposti a *double blind peer review*, seguendo le norme scientifiche internazionali.

L'ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca) ha riconosciuto a Ocula lo status di Rivista Scientifica per le seguenti aree scientifico-disciplinari:

Area 08 - Ingegneria civile ed Architettura;
Area 10 - Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche;
Area 11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche;
Area 13 - Scienze economiche e statistiche;
Area 14 - Scienze politiche e sociali.

Per ulteriori informazioni si può consultare il sito della rivista (www.ocula.it)

Questioni di santità

Prospettive (semiotiche) su Dante

A cura di Magdalena Maria Kubas e Francesco Galofaro

Sommario/Contents

| | |
|--|-----|
| Introduzione. Il Dante che unisce | 5 |
| <i>Magdalena Maria Kubas e Francesco Galofaro</i> | |
| Cenni di semiotica dantesca | 9 |
| <i>Jenny Ponzo</i> | |
| Viso, volto, faccia e sembiante in Dante | 22 |
| Uno sguardo semiotico | |
| <i>Massimo Leone</i> | |
| Dannata ricchezza e beata povertà | 37 |
| La spiritualità francescana in Dante | |
| <i>Alessandro Vettori</i> | |
| La <i>Commedia</i>, le litanie, la santità | 53 |
| Alcune riflessioni tra il <i>Purgatorio</i> XIII e il <i>Paradiso</i> XXXIII | |
| <i>Magdalena Maria Kubas</i> | |
| La rappresentazione della santità nella <i>Commedia</i> | 70 |
| <i>Erminia Ardissino</i> | |
| Modelli di santità nella <i>Commedia</i> | 91 |
| Il caso di Pier Damiani | |
| <i>Francesco Galofaro</i> | |
| Dante nel magistero e nella Chiesa novecentesca | 109 |
| <i>Eleonora Chiais</i> | |

Questioni di santità Prospettive (semiotiche) su Dante

a cura di Magdalena Maria Kubas e Francesco Galofaro

Introduzione Il Dante che unisce

Magdalena Maria Kubas

Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione, Università di Torino, IT
magdalenamaria.kubas@unito.it

Francesco Galofaro

Dipartimento di Comunicazione, arti e media, Università IULM, Milano, IT
francesco.galofaro@iulm.it

L'anno 2021 sarà ricordato per la ricca serie di eventi danteschi nell'occasione dei settecento anni dalla dipartita del grande Alighieri. Università, scuole, artisti, media tradizionali e *social*, istituzioni italiane all'estero... L'onnipresenza di Dante ha reso pressoché impossibile ignorare la ricorrenza dantesca. Nomineremo qui brevemente una serie di eventi, come lo *Speciale Dante 700* dell'Università di Torino (un programma di convegni, lezioni, performance, letture, mostre, eventi cinematografici e incontri con le scuole progettati per l'intero anno) o il *Dantedì* (il 25 marzo), ideato negli anni precedenti nella sede del *Corriere della Sera* ma più recentemente promosso dal Consiglio dei ministri: nel 2021 era stato recepito e celebrato in diversi paesi in tutto il mondo. La Società Dantesca, con il ciclo di workshop intitolato *Le opere seguite*, si era preparata al centenario a partire dal 2013. La Rai nel corso dell'anno tra le altre cose ha proposto un'antologia televisiva intitolata *Dante in TV*, con i link su Rai Teche, e la maratona di lettura su Rai5; Rai Radio3 ha preparato *Cento giorni con Dante*, un recupero di letture storiche teatrali della *Divina commedia*. Il comune di Verona ha proposto un percorso tematico, Ravenna, con *Viva Dante 1321-2021*, ospitò eventi scientifici e artistici, riallestì il Museo Dante completando gli spazi dedicati al poeta con l'apertura di Casa Dante. Sarebbe impossibile enumerare qui tutti gli eventi danteschi organizzati nel 2021 nonostante la pandemia, complici i periodi di minore rischio, i *social media* e le piattaforme online. Ricorderemo l'anno 2021 per un programma fitto di incontri, all'interno del quale il gruppo di ricerca NeMoSanctI ha organizzato un breve simposio: un incontro tra studiosi con l'ambizioso obiettivo di far parlare due discipline che si sono incrociate più volte nella seconda metà del Novecento, ma che oggi non seguono più le stesse traiettorie, come la semiotica e gli studi letterari.¹ Tenutosi il 10 giugno 2021 su una piatta-

¹ NeMoSanctI è un progetto di ricerca svolto presso l'Università di Torino. Studia come sono cambiati i modelli di santità dal Concilio Vaticano II. A tal fine, applica una metodologia pionieristica basata sulla teoria semiotica a un ampio corpus di testi normativi, giudiziari e narrativi. Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio europeo della ricerca (ERC) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione europea (accordo di sovvenzione n. 757314).

forma web, l'evento digitale *Questioni di santità: prospettive semiotiche su Dante* ha raccolto nove interventi, con la presentazione di quattro ricerche in letteratura, una di carattere storico e quattro di semiotica dantesca. Gli scopi erano molteplici: scambiare idee, presentando lo stato dell'arte delle diverse discipline e facendo dialogare diversi studiosi. Una seconda intenzione era riproporre la riflessione su Dante alla semiotica di oggi, profondamente cambiata rispetto agli anni Settanta, Ottanta e Novanta del Novecento, quando i massimi esponenti della disciplina si sono occupati della *Commedia*. Allo stesso tempo, i semiotici intendevano offrire nuovi stimoli all'interpretazione dantesca corrente.

Con gli stessi propositi è stato redatto e diffuso il *call for papers* del presente fascicolo: *Ocula* ha generosamente concesso il proprio spazio, reputazione scientifica e servizio editoriale. In questo modo prosegue il dialogo raccogliendo *abstracts*, articoli e valutazioni anonime di tanti colleghi delle due discipline. Il numero che presentiamo si inserisce così in un momento di impegno critico straordinario, in un'epoca di grande interesse nei confronti dell'opera e della figura di Dante.²

In questa introduzione non ci proponiamo una ricostruzione dei rapporti tra semiotica e studi danteschi, per la quale rinviando all'ampio contributo di Jenny Ponzio che apre il volume. Ci limitiamo a poche considerazioni che rivelano quanto sia cambiata, nei decenni, la disciplina semiotica. Le prime applicazioni dello sguardo semiotico alla *Commedia* risalgono agli anni Sessanta, con i lavori di Avalle. Si può dunque dire che l'interesse per Dante risale agli anni della fondazione stessa della disciplina. I lavori di Avalle e Corti erano bene inseriti in un dibattito internazionale, e vennero ripresi e discussi da Lotman. È dunque anche su Dante che la semiotica ha elaborato quegli strumenti che avrebbe messo a disposizione degli studiosi per ricostruire ed esplorare i legami dell'opera letteraria col pensiero, la cultura e la visione del mondo del proprio tempo della posterità. Per questo motivo pare strano che, negli anni Novanta, uno studioso come Harold Bloom abbia classificato la semiotica tra le "scuole del risentimento", volte a distruggere quel canone occidentale del quale Dante fa parte a pieno titolo. Il saggio di Bloom "La singolarità di Dante: Ulisse e Beatrice", contenuto ne *Il canone occidentale*, tocca peraltro temi ampiamente trattati dai semiotici. Tuttavia, Bloom non cita autori italiani nemmeno per dar loro torto, né fa riferimento a Lotman, i cui studi oggi conoscono una riscoperta in ambito anglosassone e altrove, ma erano all'epoca non ancora tradotti in inglese oppure difficilmente reperibili. È un peccato, perché, come nota Jenny Ponzio nel suo contributo, tanto la critica letteraria semioticamente orientata quanto Bloom avevano alle spalle la lettura di classici come Auerbach.

A partire dal nuovo millennio, gli studi su Dante si diradano. La semiotica si interesserà sempre meno alla letteratura e ad altre forme testuali (musica,

² Ricordiamo che, in altri periodi storici, le opere di Dante furono oggetto di condanne metaforiche per motivi stilistici, come successe alla *Commedia* nel canone di Bembo, e letterali, con l'inserimento del *De Monarchia* – per motivazioni politico-religiose – nell'*Index librorum prohibitorum*. Si veda su questo l'articolo di Eleonora Chiaia.

cinema, arti visive) preferendo esercitarsi su pratiche, stili e forme di vita. La svolta finirà per avvicinarla molto ai dipartimenti anglosassoni di *Cultural Studies* (abborriti da Bloom) dai quali riprenderà anche temi e problematiche. Caratteristica di una buona semiotica dovrebbe essere quella di tenere insieme i due tipi d'oggetto alla luce di un metodo unitario e del proprio sguardo. A questo proposito, il contributo di Massimo Leone ricostruisce un pezzo dell'enciclopedia medioevale a proposito delle origini dell'Islam e colloca in questa cornice il ritratto dantesco di Maometto, che è tuttora motivo di conflitto con la cultura islamica. Lo affianca a quello che si trova in San Petronio a Bologna, realizzato da Giovanni da Modena, che negli anni successivi al 2000 provocò i medesimi attriti. Leone propone un percorso di lettura che leghi, nella *Commedia*, il volto sfigurato a quello perfetto della santità, legati tra loro dal grado di luminosità e dalla centralità della visione in Dante.

La ricerca all'interno delle discipline letterarie è rappresentata in questo fascicolo da due autorità nel campo degli studi danteschi, Alessandro Vettori ed Erminia Ardissino. Nel contributo intitolato *Dannata ricchezza e beata povertà: la spiritualità francescana in Dante* Alessandro Vettori presenta una lettura verticale dei canti XI della *Commedia*. Lo studio in questione ruota intorno a due opposizioni: denaro – povertà assoluta, eccesso – rinuncia. L'ultima antitesi è intesa da Vettori in maniera ampia, per permettere di riflettere sulla presenza, nei canti analizzati, delle virtù, come l'umiltà, e anche dei suoi contrari, ossia i vizi legati all'eccesso, che nella vita terrena allontanano l'anima da Dio. L'esemplificazione fa emergere un discorso intorno alle condanne di usura, avarizia e superbia, nonché alle questioni di umiltà *vs* orgoglio personale nel *Purgatorio*. Per le ultime due cantiche, Vettori pone attenzione agli stilemi che possono essere associati al primo francescanesimo. Nella parte finale, dedicata al canto XI del *Paradiso*, lo studioso si ricollega all'analisi precedente grazie a un discorso sulla critica del capitalismo nascente e l'invito alla moderazione finanziaria, in riferimento alla Chiesa e alla patria fiorentina del poeta. Come si sottolinea, i peccati di accumulazione ed eccesso (tra cui ad esempio l'usura) riguardano la Chiesa intesa come categoria, una serie di individui e anche la struttura di potere con i suoi rappresentanti.

La Commedia, le litanie, la santità: alcune riflessioni tra il Purgatorio XIII e il Paradiso XXXIII di Magdalena Maria Kubas si inserisce in uno studio più ampio che riguarda la presenza delle litanie nella poesia italiana. A partire da alcune considerazioni generali riguardo alla forma litanica, la sua *Weltanschauung* e la presenza nel medioevo italiano e nella cultura (letteraria) di preghiera che Dante può aver ereditato dal Duecento, lo studio si divide in due parti. Nella prima sono esaminati alcuni passaggi del *Purgatorio*, dalle costruzioni anaforiche di carattere invocativo e antonomastico all'intertesto presente nel canto XIII. La studiosa collega geneticamente la breve litania dantesca ai santi con una preghiera pagana di Virgilio, recitata nello stesso canto. Inoltre, si fa luce sulla modalità di riduzione della *Litania dei santi* nel canto XIII del *Purgatorio*: essa appare come frutto di una sintesi che rinvia al meccanismo della sineddoche. Nel suo testo Kubas approfondisce i mezzi formali che coadiuvano la trasformazione degli elementi litanici all'interno della

terzina dantesca. Alcune osservazioni sono dedicate agli echi, nel capolavoro di Dante, delle preghiere egizie, del modo di lodare antico-ebraico e al legame forte con la lauda spirituale, soprattutto nel canto finale del *Paradiso*.

Lo studio di Erminia Ardissino, intitolato *La rappresentazione della santità nella Commedia*, è dedicato alla terza cantica. A partire dalle riflessioni su ciò che poteva significare, ai tempi di Dante, l'idea della santità in una prospettiva ecclesiastica e teologica, Ardissino enumera e indaga le reti semantiche costruite intorno ad alcuni campi lessicali, come quello riferito ai sensi (ad esempio la luce per la visione, la dolcezza per il gusto), all'ordine politico (la corte, la milizia, la città). La studiosa riflette, poi, sul contributo degli stilemi della poesia cortese e stilnovista nella costruzione di beatitudine e santità paradisiache, che si esprimono in particolare attraverso le virtù teologali, com'è noto, di grande importanza nel poema. Attraverso un ampio campione di citazioni dalla Sacra Scrittura e dalle opere teologiche Ardissino illustra come, nella visione dantesca, l'esempio di una vita beata (in termini dei procedimenti di "canonizzazione" letteraria, non solo quella canonica) e l'invito alla santità passi dalla descrizione della condizione delle anime vicine a Dio, attraverso le connotazioni positive sia dal punto di vista semantico sia per le associazioni che si creano nella tradizione poetica vicina a Dante.

Per offrire alcuni approfondimenti del canto XXI del *Paradiso*, nel saggio intitolato *Modelli di santità nella Commedia. Il caso di Pier Damiani*, Francesco Galofaro presenta uno studio semiotico che fa riferimento alla teoria della produzione segnica di Umberto Eco. Analizzando alcuni elementi figurativi, come la scala di Giacobbe – contestualizzata negli scritti monastici tardoantichi e medievali – si illustrano, in termini semiotici, i meccanismi della commistione tra un motivo biblico, una cosmologia e una visione morale. Le figure della visione paradisiaca contrastano con l'assenza di suono e producono altrettante conseguenze sul piano del significato. Nella parte dedicata più specificamente a Pier Damiani si enucleano alcuni punti critici nella lettura filosofica moderna del santo ravennate; Galofaro indaga quindi ciò che nel profilo di questa figura di santo riformatore Dante e i suoi contemporanei potessero trovare utile nell'incrociare una concezione dell'universo e un'etica politica particolari.

Il contributo di Eleonora Chiaia ricostruisce in profondità la ricezione cattolica del capolavoro dantesco a partire dal problema della rappresentazione, non proprio lusinghiera, dell'istituzione papale nella *Commedia*. Inizialmente all'indice per eresia, le opere del poeta sono state oggetto di riabilitazione a partire dalla seconda metà del secolo diciannovesimo fino a fare di lui un cattolico esemplare e un araldo del pensiero cristiano. In questa chiave l'interesse preminente della *Commedia* non è di carattere estetico: la sua forza risiede nella conversione che è in grado di operare e nella capacità di suscitare la visione del volto di Dio – qui si segnala una forte sintonia con le conclusioni dell'intervento di Leone. Il processo di "euforizzazione" di Dante è legato a motivazioni politiche dovute al suo essere un "santo pop" e un modello di comportamento per un'ampia parte del mondo cattolico.

Questioni di santità Prospettive (semiotiche) su Dante

a cura di Magdalena Maria Kubas e Francesco Galofaro

Cenni di semiotica dantesca

Jenny Ponzo

Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione, Università di Torino, IT
jenny.ponzo@unito.it

Abstract

The study of Dante from a semiotic perspective has led to the double result of acquiring new standpoints on Dante's work and promoting international dialogue in the semiotic community, thus creating a fertile ground for experimentation, comparison and methodological advancement. The aim of this article is to provide an overview of the main semiotic approaches to Dante, highlighting methodologies and recurrent themes. In particular, four areas of research of undoubted semiotic interest will be outlined: intertextuality in Dante's work; the main interpretative styles adopted over the centuries regarding Dante's work; semiotic ideology in Dante; the Semiotics of time and space in the *Divine Comedy* and in Dante's other works. Finally, some hypotheses on the development of further lines of semiotic research on Dante in the near future will be presented.

Key Words

Dante; intertextuality; interpretative styles; semiotic ideology; time; space

Sommario/Contents

1. Introduzione
 2. Intertestualità
 3. Interpretazioni
 4. Ideologia semiotica
 5. Spazio e tempo
 6. Conclusione
- Bibliografia

1. Introduzione

A partire almeno dagli anni Sessanta del Novecento, l'opera dantesca è stata più volte affrontata in prospettiva semiotica.¹ Un grande interesse si riscontra tra gli studiosi di cultura russa, come Juri Lotman, tra gli studiosi francesi, come François Rastier e Roland Barthes,² e naturalmente tra gli studiosi italiani, a cominciare dagli esponenti del circolo semiologico torinese-padovano, come D'Arco Silvio Avalle, Maria Corti e molti altri.

Lo scopo di questo saggio è fornire per sommi capi una panoramica degli studi semiotici su Dante, mettendo in luce i principali approcci metodologici adottati e i temi maggiormente indagati.³ Sulla base di questo presupposto, l'attenzione si concentrerà su quattro campi di studio particolarmente praticati e sviluppati in ambiti semiotici o almeno filo-semiotici, relativi rispettivamente all'intertestualità negli scritti danteschi, ad alcuni stili interpretativi fioriti nel corso dei secoli attorno all'opera dantesca, all'ideologia semiotica di Dante e alla semiotica dello spazio e del tempo nella *Commedia* e negli altri scritti del poeta.

2. Intertestualità

La tendenza alla ricerca degli ipotesti della *Commedia* è ben attestata nell'ambito degli studi semiotici – o per essere più precisi semiologici – su Dante. Tale approccio caratterizza ad esempio vari esponenti del gruppo semiologico italiano che univa la ricerca semiotica all'interesse filologico, come D'Arco Silvio Avalle e Maria Corti. Nel volume *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, pubblicato nel 1975 e contenente studi editi ed inediti, D'Arco Silvio Avalle prende spunto dalla narratologia⁴ e dalla semiotica della cultura della Scuola di Tartu e ricostruisce le “grammatiche” (Avalle 1975: 7, Premessa) alla base di alcuni dei motivi – intesi come piccole unità narrative e di significato ricorrenti – presenti nella *Commedia*, tra cui il viaggio di Ulisse (su cui torneremo più avanti), la scomparsa dell'eroe e l'età dell'oro. Avalle affronta lo studio dei motivi dimostrando le parentele tematiche, ma anche lessicali

¹ Questo contributo è parte del progetto NeMoSanctI (New Models of Sanctity in Italy (1960s-2000s) – A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiography, and Narratives; <www.nemosancti.eu>), che ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio Europeo della Ricerca (ERC) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Orizzonte 2020 dell'Unione Europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314. Desidero ringraziare i membri del team di ricerca NeMoSanctI per le fruttuose discussioni su Dante e per aver contribuito al reperimento di molte voci bibliografiche qui incluse.

² Barthes si ispirò a Dante (oltre che ad altri autori, quali Pascal e Proust) nel progettare un grande romanzo autobiografico, poi mai realizzato, per cui aveva immaginato il titolo *Vita nova*. Per approfondimenti, v. Martin (2008).

³ Fanno oggetto di questa trattazione sia studi su Dante che si possono attribuire senza grossi problemi al campo disciplinare della semiotica nelle sue varie correnti, sia lavori che si collocano prevalentemente in altri ambiti disciplinari (specie filologia e letteratura italiana), ma che fanno un esplicito riferimento alla semiotica. Questo lavoro vuole fornire una panoramica generale ma anche sintetica, senza pretese di esaustività.

⁴ Ad esempio, Avalle fa riferimento alle funzioni proppiane (Propp 1966).

e strutturali, tra l'opera dantesca e altri capolavori che il poeta conosceva sicuramente o verosimilmente. La critica avanzata da Lotman (1980) all'approccio di Avalle è che esso, pur dimostrando rigore metodologico ed erudizione, non si concentra abbastanza sullo studio del significato dell'opera stessa, fermandosi a una ricostruzione delle corrispondenze soprattutto formali (a livello di struttura, lessico, motivo) tra varie opere. Eppure, la validità di tale metodo, specie in relazione alla contestualizzazione storico-culturale dell'opera dantesca, è ancora sostenuta negli anni successivi, particolarmente nell'ambito della critica semiologica italiana. Ancora nel 1990 Cesare Segre scrive:

Oggi il problema delle fonti può essere meglio impiantato. Sappiamo distinguere tra i materiali culturali, *res nullius*, e il loro rinnovamento in un'opera d'arte, tra gli archètipi, o gli schemi ricorrenti, e la loro realizzazione nella struttura funzionale di un'opera, tra codici culturali e valori poetici. Non facciamo più l'errore di trascurare le ricerche sulla cultura di Dante [...] in base all'assioma immobilizzante che egli era troppo superiore alle sue eventuali fonti per aver potuto degnarle di uno sguardo. (Segre 1990: 34)

La studiosa che maggiormente ha sviluppato questo approccio ai testi danteschi è probabilmente Maria Corti, la quale apre il suo libro *Dante a un nuovo crocevia*, pubblicato nel 1981, proponendosi di situare qualche nuovo volume nella "biblioteca" dantesca, ancora largamente sconosciuta, dal momento che le opere del poeta forniscono «una serie di bollettini della zona delle operazioni bellico-culturali del suo tempo» (Corti 1981a: 9). In particolare, Corti (1981a) cerca di dimostrare il rapporto tra il pensiero e l'opera di Dante e la filosofia del linguaggio dei "modisti".⁵

Nelle pagine iniziali del saggio *La felicità mentale*, pubblicato nel 1983, Corti applica in modo molto chiaro ed efficace i concetti lotmaniani di tipologia e soprattutto di testualità della cultura all'analisi dell'opera dantesca:

Due nozioni teoriche sembrano pertinenti a chiarire il meccanismo della testualità culturale: la nozione di "campo di tensioni" e quella di "campi semantici mobili". Se ogni epoca ha propri tratti distintivi, essi si opporranno ad altri tratti di epoca precedente che la cultura stessa ha rifiutato o cercato di trasformare nel tentativo di renderli innocui e assorbirli. Il meccanismo del rifiuto o della trasformazione produce una fase intermedia fra vecchio e nuovo in cui coesistono con maggiore o minore tensione i dati culturali e i tratti segnici del passato di fronte ai nuovi; è appunto in questa fase intermedia che si producono quelli che abbiamo chiamato campi di tensione, e di conseguenza i campi semantici in movimento. (Corti 1983: 39)

Sulla base di queste premesse teoriche, Corti propone un'analisi del "campo semantico mobile" legato ai lessemi "magnanimità", "nobiltà" e "felicità" esplorandone la polisemia in relazione al contesto culturale in cui Dan-

⁵ Per un'esposizione dell'argomentazione più sintetica rispetto al volume, v. Corti (1981b). Invece, per una più ampia trattazione della speculazione filosofica dantesca, v. Corti (1983). La semiotica si è ampiamente occupata dei modisti, si veda in particolare Marmo (1994).

te le utilizzava. Inoltre, Corti (1983: 61-71) propone una articolata “tipologia dell’intertestualità”, individuando due operazioni principali, di cui la prima è lo studio del rapporto tra un testo dantesco e le sue fonti (dirette o indirette) e la seconda è una riflessione su varie questioni implicate da questo rapporto, come ad esempio la relazione fra «competenza intertestuale dell’autore e attività costruttiva nei riguardi dell’opera» (Corti 1983: 61), ma anche la definizione di cosa sia una fonte diretta. Altri tipi di intertestualità sono poi quella interna all’opera di un autore «con influssi e veri passaggi tematici o formali da un’opera a un’altra sua opera, in direzione progressiva ma anche regressiva (caso in cui si verificano all’indietro interventi redazionali vari)» (Corti 1983: 62), quella che consiste in «una avvincente forma di ermeneutica testuale» (Corti 1983: 62) e infine l’intertestualità “incrociata” e regressiva «per cui un testo si proietta sul passato della letteratura in modo da creare dei nessi fino a quel momento inediti [...]. Non solo le opere di Dante hanno questo potere sulla nostra lettura di ciò che lo precede, ma anche le sue affermazioni critiche sulla lirica siciliana e toscana» (Corti 1983: 70). Insomma, lo studio dell’opera dantesca è per Maria Corti la fucina che le consente di mettere alla prova e ripensare criticamente la teoria semiotica dell’intertestualità così come si era andata definendo nell’opera di autori quali Julia Kristeva, Jorge Luis Borges, Gianfranco Contini, Bice Mortara Garavelli.

Anche in anni recenti sono stati pubblicati studi che adottano un approccio simile. Per esempio, Klinkert (2006), dopo un’ampia introduzione che chiarisce il concetto di intertestualità sulla base delle teorie di Kristeva, ma anche di Charles S. Peirce (in particolare in relazione al concetto di interpretante) e Jacques Derrida, mette in evidenza il carattere intertestuale della pratica medievale della notazione e dell’opera dantesca. Sempre in questa categoria si possono classificare i lavori di Sandra Debenedetti Stow (2004, 2009), che propongono di leggere l’opera dantesca mettendola in rapporto con la cultura mistica ebraica e la tradizione cabalistica. Scopo dell’operazione interpretativa di Debenedetti Stow è dimostrare «il valore che la tradizione ebraica può avere al fine di comprendere l’esatto valore del messaggio dantesco e [...] convincere dell’importanza di usare la chiave ebraica per aprire il testo dantesco» (Debenedetti Stow (2009: 175).

3. Interpretazioni

Il filone di studi che si occupa delle interpretazioni dell’opera dantesca adottando esplicitamente una prospettiva semiotica è rappresentato nella sua forma più estesa dal volume curato da Maria Pia Pozzato (1989), che raccoglie un saggio introduttivo di Umberto Eco sulla semiosi ermetica seguito da una collezione di studi su interpreti che tale modello di pensiero hanno applicato nell’interpretazione della *Divina Commedia*, ossia casi di «interpretazioni cosiddette cattive, deliranti, devianti, arbitrarie, irrazionali» (Pozzato 1989: 39).⁶

⁶ In Pozzato (1989) sono in particolare studiate le interpretazioni dantesche di Gabriele

Un filone minoritario è poi rappresentato dagli studi sull'influenza e l'interpretazione di Dante presso altri poeti, scrittori e artisti. Si può menzionare in questa categoria Corti (1966), che si presenta come una sorta di recensione-omaggio ad una conferenza di Eugenio Montale su Dante, in cui il primo si chiede cosa Dante possa significare per un poeta d'oggi, e il capitolo "Dante e Catullo. Notte e soli" in cui Rastier (2005: cap. 6) riflette sulla conoscenza che Primo Levi aveva di Dante (la cui opera era parte integrante e obbligatoria dei programmi della scuola superiore di epoca fascista). Analizzando gli scritti in versi e in prosa di Levi, Rastier rileva riferimenti impliciti a Dante sia a livello lessicale che nell'uso del semi-simbolismo alto/basso, per cui Levi oppone la realtà del lager (associata al campo semantico di dantesca origine della discesa, del fondo, della dannazione) alla vita libera nel mondo esterno (un lassù a cui i dannati non possono fare ritorno). Un ultimo esempio è fornito da Klinkert (2016), in cui l'analisi del celebre affresco quattrocentesco *La Divina Commedia illumina Firenze* di Michelino fornisce lo spunto per una serie di riflessioni sull'ambivalente ruolo di Firenze nel capolavoro dantesco.

4. Ideologia semiotica

Riguardo al pensiero di Dante sul linguaggio e, più in generale, sul funzionamento del senso e dei segni – in altre parole, riguardo all'ideologia semiotica di Dante – è possibile identificare due principali assi di ricerca. Una prima corrente si occupa della semiotizzazione dantesca del mondo, letta per lo più in relazione alla mentalità allegorica medievale, mentre una seconda corrente si occupa più specificamente della concezione dantesca riguardo al linguaggio verbale.

La prima corrente è rappresentata in particolare dal saggio di Umberto Eco (1984) dedicato all'epistola XIII a Cangrande. Eco confronta l'epistola con il *Convivio*, riscontrando somiglianze e differenze (specie in rapporto con la semiotica tomista) tra i due testi, e mette in relazione la tendenza medievale a semiotizzare il mondo con la mentalità ermetica che fiorisce nel Rinascimento.⁷ Anche Franca Mariani (1989) approfondisce il rapporto tra Dante e l'ideologia semiotica medievale, mettendo in luce in particolare il ruolo della Bibbia e della relativa tradizione esegetica, cruciali al punto che, afferma Mariani (1989: 100) sulla scia di Gianni Vattimo, l'intera civiltà occidentale può essere vista come un'esegesi del testo sacro. Basandosi a sua volta sull'epistola a Cangrande e sul *Convivio*, Mariani osserva che la *Commedia* «è, deve essere la Bibbia del XIV secolo, il "sacrato poema" che deve parlare ad una umanità che sta smarrendo la sua strada in un sistema di valori in disfacimento» Mariani

Rossetti (in un saggio di Helena Lozano Miralles), Eugène Aroux (Maria R. Lacalle Zalduendo), Giovanni Pascoli (Sandra Cavicchioli), Luigi Valli (Maria Pia Pozzato), Rodolfo Benini (Cinzia Bianchi), René Guénon (Claudia Miranda), con un saggio conclusivo di Regina Psaki che fornisce un'utile sintesi della vastissima letteratura critica sulle interpretazioni di Dante.

⁷ V. anche le riflessioni dedicate al pensiero dantesco in relazione al concetto di *analogia entis* in Eco (2007: cap. 3).

(1989: 100). Da questa prospettiva, proprio come la Bibbia, la *Commedia* è vera a tutti i suoi livelli di lettura, da quello letterale che descrive l'itinerario dantesco in un tempo e in uno spazio che sono quindi presentati come *reali*, a quello analogico, in cui il Poeta cerca tramite la sua scrittura di condurre alla salvezza l'umanità della sua epoca in declino usando appositamente un linguaggio volgare comprensibile a tutti, anche alle *muliercule* evocate nell'epistola a Cangrande. Tommaso d'Aquino, che esercitò una fortissima influenza su Dante,⁸ aveva negato la possibilità di interpretare tipologicamente la storia e la poesia profana: in questo, il Poeta si distaccò dall'aquinate, come dimostrano vari brani dell'opera dantesca, tra cui l'incipit del canto XXV del *Paradiso* e «tutti i passi, e sono molti, nei quali l'attenzione del lettore è richiamata sulle motivazioni e sugli scopi del viaggio» (Mariani 1989: 103). Anche il secondo capitolo di Corti (1993) indaga in profondità i meccanismi del pensiero analogico così come confluiscono nell'invenzione letteraria dantesca, con la consueta attenzione per la contestualizzazione nella cornice culturale in cui essa si colloca.

La seconda corrente si basa invece specialmente sullo studio del *De vulgari eloquentia*, oggetto di riflessione ad esempio di Maria Corti e Umberto Eco. Ad attirare l'attenzione dei semiotici sono alcuni tratti fondamentali dell'ideologia linguistica di Dante, in particolare la sua definizione di segno, l'idea degli universali linguistici, la sua teorizzazione riguardo al volgare illustre e la sua interpretazione della vicenda di Adamo e delle successive vicissitudini del linguaggio prima e dopo la *confusio linguarum* legata al mito della torre di Babele. Corti (1981a, 1993: cap. 3, 1978) ed Eco (1993: 41-59) danno una loro interpretazione della visione dantesca, specialmente contestualizzandola nel *milieu* culturale nel quale il Poeta si muoveva e fornendo così un ottimo saggio di storia della semiotica e, in un certo senso, di esegesi meta-semiotica. Ad esempio, Eco (1993: 41-59) riflette sul concetto di *forma locutionis* elaborato nel *De vulgari* ed interpreta la teorizzazione del volgare illustre come tentativo di creazione di una lingua perfetta: «Della lingua perfetta questo volgare illustre avrà la *necessità* (opposta alla convenzionalità) perché come la *forma locutionis* perfetta permetteva ad Adamo di parlare con Dio, il volgare illustre è quello che permette al poeta di rendere le parole adeguate a ciò che debbono esprimere, e che non sarebbe esprimibile altrimenti» (Eco 1993: 53).⁹ Un contributo notevole è rappresentato anche da Raffi (2004), in cui il *De vulgari* è messo in rapporto con il *Convivio*. Raffi parte dalla constatazione della complementarità dei due trattati che, sebbene non privi di dissonanze, si basano entrambi sul valore della nobiltà, tanto della mente quanto delle facoltà espressive tipiche dell'uomo. Raffi ricostruisce dunque la filosofia del linguaggio di Dante mettendola in rapporto con la teologia e l'esegesi biblica (specie in relazione al tema del linguaggio adamitico nel libro della Genesi), la filosofia patristico-scolastica e la tradizione aristotelica.

⁸ Fatto questo che rileva anche Eco (1984).

⁹ V. anche Eco (2007: cap. 7).

5. Spazio e tempo

Nel 1922 fu pubblicato per la prima volta uno scritto di Pavel Florenskij¹⁰ sull'immaginario della *Divina Commedia*, inteso, per esprimerci in termini echiani, come universo possibile con una propria specifica organizzazione spaziale e geografia. Lo scopo di Florenskij è ricostruire la geografia del mondo dantesco e proporre un'interpretazione di questo "immaginario" alla luce delle recenti teorie sulla relatività. Pochi anni dopo, nel 1929, anche Erich Auerbach, riflettendo sulla struttura della *Commedia*, si sofferma sulla sua organizzazione spaziale partendo dal presupposto che tale struttura si basa su tre sistemi correlati (il primo fisico, il secondo etico e il terzo storico-politico) che trovano una corrispondenza nell'ordine divino (Auerbach 1929: cap. 4). D'Arco Silvio Avalle (1966) adotta invece un diverso approccio, nel quale, come si è già accennato, l'attenzione per l'itinerario dell'eroe non mira in primo luogo a ricostruirne l'immaginario spaziale, ma piuttosto a collocarlo in una tradizione culturale, indagando i modelli da cui Dante ha potuto attingere per elaborare la sua proposta narrativa sull'ultimo viaggio di Ulisse.

I lavori di Florenskij,¹¹ Auerbach e Avalle sono tra le fonti citate da Lotman nel saggio che anch'egli dedica al viaggio di Ulisse. In questo studio, Lotman (1980: 81) rileva che la *Divina Commedia* è «un'enorme costruzione architettonica», in cui l'architetto Dante ha progettato un universo intero:

Il mondo appare come un enorme messaggio del suo creatore codificato nella lingua della struttura spaziale. Dante decifra il messaggio e nello stesso tempo costruisce nel suo testo questo mondo una seconda volta, venendo così ad assumere non la posizione di chi riceve un messaggio ma quella di chi lo trasmette. (Lotman 1980: 81)

Proponendo un mirabile caso applicato di analisi semiotica dello spazio, Lotman ricostruisce il significato dell'opposizione dantesca alto-basso, che si snoda su due piani, quello relativo (reale, della terra) e quello assoluto (cosmico, trascendente, morale). Questo asse spaziale organizza tutto il poema e sta alla base del movimento di Dante, che è un'ascesa spaziale verso l'alto e morale verso la verità. Tale orientamento di base ha anche una portata spiccatamente semiotica: se il vertice più alto comporta la contemplazione diretta della verità, la dimensione umana comporta l'uso di segni in cui la corrispondenza tra espressione e contenuto dipende da una convenzione, che può anche essere stravolta per mentire, operazione questa che diventa sistematica all'*Inferno*. Questa coordinata spaziale ma allo stesso tempo cosmica e morale è anche la chiave interpretativa con cui Lotman legge la specularità – la somiglianza, ma anche l'antitesi – tra il personaggio di Dante e quello di Ulisse: sono entrambi viaggiatori, ma il primo si basa sulla figura del pellegrino medievale, con un

¹⁰ Si tratta del paragrafo finale di *Mimosti v geometrii. Opyt novogo istolkovanija mmimostej*, opera pubblicata a Mosca nel 1922. La versione italiana in bibliografia contiene solo il paragrafo conclusivo dell'opera originale, vale a dire lo studio su Dante.

¹¹ Sull'interpretazione di Dante da parte di Florenskij e Lotman, e sul loro rapporto, v. Bethea (2018).

itinerario verticale che è anche movimento verso la perfezione morale, il secondo invece compie un movimento orizzontale, attraverso uno spazio meramente contingente e deprivato della propria portata simbolica, preconizzando la figura dell'esploratore rinascimentale, dotato di un coraggio e di una sete di conoscenza che Dante ammira e in cui non può non riconoscersi, ma privo della dimensione morale, che invece per Dante è imprescindibile. Altri contributi allo studio dei modelli da cui deriva la dantesca "favola" di Ulisse, delle metafore della navigazione, del volo e del sistema di corrispondenze strutturali tra *Inferno* XXVII e *Paradiso* II sono forniti da Corti (1993 e 1989). Sempre Maria Corti (1995) presenta anche alcune riflessioni sull'influsso che la cultura araba (in particolare mediante il *Libro della scala*) esercitò sul modo in cui Dante immaginava l'oltretomba.

Anche Cesare Segre (1990) si concentra sul tema del viaggio e presenta un approccio che riprende l'attenzione per l'individuazione dei modelli, ma anche l'interesse per la ricostruzione dell'universo topologico dantesco. Infatti, la prima parte del saggio si concentra sui precedenti letterari del tema del viaggio oltremondano, della visione e del viaggio allegorico; inoltre, un'analisi narratologica permette a Segre di argomentare come il modello della visione e quello del viaggio, distinti nella tradizione letteraria precedente, confluiscono nella *Commedia*. Invece, la seconda parte del saggio si presenta come una ricostruzione del modello topologico, ossia della struttura dei tre regni in Dante, sempre comunque con un'attenzione per i modelli e i paralleli nella tradizione letteraria. Klinkert (2014) torna infine sul tema del viaggio dantesco interpretandolo in particolar modo in base all'opposizione tra luce e buio.

Nell'ambito delle riflessioni sulla semiotica del tempo in Dante, va segnalato ancora una volta il lavoro di Maria Corti (1993: cap. 1), che avanza una serie di considerazioni sulle teorie antiche e contemporanee sulla memoria e sul suo rapporto con l'immaginazione e, di conseguenza, con la poesia, per poi concentrarsi sul ruolo e sulla concezione appunto della memoria nella *Vita Nuova* e nella *Commedia*, con una particolare attenzione alla metafora della memoria come libro, presente nell'enciclopedia occidentale già nell'antichità, fatta propria e ampiamente sviluppata da Dante. Anche Klinkert (2007) si concentra sul tema della memoria e del ricordo nella *Commedia*, contestualizzandolo nella cultura medievale e soprattutto dimostrando che è strettamente legato al tema del dolore.

Maurizio Palma di Cesnola (1995) ricostruisce un altro importante aspetto del testo dantesco in una monografia dedicata alla scrittura profetica di Dante, con particolare attenzione alle strategie enunciative messe in atto nella produzione testuale. La tesi sostenuta da Palma di Cesnola è che delle profezie messianiche contenute nella *Commedia* «si possa dare una lettura diacronica, che tenga conto di successive risemantizzazioni motivate dalle urgenze di ragioni extratestuali e retrospettivamente operate attraverso un fitto reticolo di chiose, con le quali lo scrittore ne rimodellò il senso lungo i tre lustri della composizione» Palma di Cesnola (1995: 7). La prima parte del volume è dedicata alla tecnica del "passo parallelo", specie per com'è usata nel *De Monarchia*, al fine di comprendere il meccanismo delle correlazioni interne anche nella *Comme-*

dia, che si configura come testo «chiuso e autoreferente nei suoi meccanismi, ma aperto nelle sue significazioni» (Palma di Cesnola 1995: 8); la seconda riguarda «la problematica legata alla distinzione tra l'autore e il narratore della *Commedia*, e quella, connessa, tra i tempi della scrittura, della narrazione e della storia narrata; il rispetto o meno della finzione autobiografica; il doppio statuto cronologico del destinatario – al fine di misurare fin dove l'adozione su vasta scala del profetismo vaticinante sia soltanto la scelta di un "genere" e l'inevitabile espediente per attualizzare una storia ante datata, o se invece esistano nel poema anche delle vere e proprie predizioni» (Palma di Cesnola 1995: 8). La terza e ultima parte del volume presenta infine una rassegna dei vaticini contenuti nella *Commedia*, di cui vengono analizzati i significati, le fonti e i modelli. L'approccio di Palma di Cesnola riprende quindi la prospettiva echiana legata alle strategie testuali di costruzione dell'autore e del lettore modello, oltre che gli studi sull'intertestualità in Dante, specialmente in riferimento all'intertestualità interna, qui messa in rapporto alla scrittura profetica e alla diacronia interna ed esterna al testo dantesco.

6. Conclusione

La riflessione semiotica su Dante ha avuto due effetti benefici. Da un lato, affiancandosi e interagendo con altre discipline – in primo luogo, specie in Italia, la filologia – ha aperto nuovi scenari allo studio della *Commedia* e delle altre opere dantesche; in secondo luogo, ha fornito fertile humus per un confronto internazionale tra semiotici. Lo studio dell'opera dantesca è stato così terreno di sperimentazione e avanzamento metodologico. In generale, lo studio di testi letterari si è più volte rivelato cruciale nello sviluppo di teorie che hanno fatto la storia della semiotica¹² e si può dire che anche la riflessione su Dante ha prodotto un effetto simile. Si pensi ad esempio al fondamentale e ormai classico saggio sulla *figura* di Auerbach (1938), il quale è per Lotman (1980: 88) lo studioso che ha inaugurato lo studio dell'opera dantesca in una prospettiva che si può ascrivere a quel campo disciplinare che oggi chiamiamo semiotica.

Nei primi due decenni del XXI secolo si trovano ancora studi nelle macro-aree qui individuate, ma si riscontrano anche alcune altre direzioni di ricerca che potrebbero costituire punti di partenza per futuri approfondimenti. Per esempio, Raffaele De Benedictis (2012) prende le distanze dall'approccio strutturalista tradizionale rappresentato da D'Arco Silvio Avalle proponendo uno studio dell'opera dantesca dal punto di vista della semiotica discorsiva. Altri esempi sono lo studio della semiotica urbana in Dante, su cui si è soffermato Klinkert (2016, 2018) e che può essere ulteriormente sviluppato, specialmente in relazione con i fiorenti studi sulla semiotica dello spazio urbano; la relazione tra narrazione e dramma nella *Commedia*, altro argomento

¹² Si pensi ad esempio all'importanza della riflessione bachtiniana su Rabelais e Dostoevski e al ruolo che questa ha avuto nel pensiero di Julia Kristeva, alla lettura di Maupassant da parte di Greimas, o ancora al ruolo dell'opera joyciana sull'elaborazione del concetto echiano di opera aperta.

studiato da Klinkert (2014) e che potrebbe essere ulteriormente indagato, ad esempio mettendo a confronto la teoria della narrazione e la semiotica del teatro; e per finire sono possibili uno sviluppo più sistematico dello studio delle interpretazioni del testo dantesco e della sua traduzione intersemiotica, nonché l'approfondimento del ruolo di Dante stesso come icona culturale nelle sue varie vesti mediatiche.¹³

Bibliografia

Auerbach, Erich

- 1929 *Dante, als Dichter der irdischen Welt*, De Gruyter, Berlino e Lipsia; tr. it. "Dante, poeta del mondo terreno" in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2020 [1963], pp. 1-161.
 1938 "Figura", *Archivum Romanicum*, 22, pp. 436-489; successivamente in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2020 [1963], pp. 176-226.

Avalle, D'Arco Silvio

- 1966 "L'ultimo viaggio di Ulisse", *Studi danteschi*, XLIV, pp. 35-67; successivamente con varianti in *Corso di semiologia dei testi letterari*, Torino, Giappichelli, 1972, pp. 245-284, e in *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 33-63.
 1975 *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Milano, Bompiani.

Bethea, David M.

- 2018 "Relativity and Reality: Dante, Florensky, Lotman, and Metaphorical Time-Travel", in *The Superstitious Muse: Thinking Russian Literature Mythopoetically*, Academic Studies Press, <<https://www.degruyter.com/doi/10.1515/9781618116789/html>>.

Corti, Maria

- 1966 "Esposizione sopra Dante di Eugenio Montale", in Silvio Ramat (a cura di), *Omaggio a Montale*, Milano, Mondadori, pp. 353-362; successivamente in *Scritti su Cavalcanti e Dante: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 380-388.
 1978 "Dante e la Torre di Babele: una nuova allegoria in factis", in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, pp. 243-256; successivamente in *Scritti su Cavalcanti e Dante: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 301-311.
 1981a *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Sansoni.
 1981b "La teoria del segno nei logici modisti e in Dante, Per una storia della semiotica: teorie e metodi", *Quaderni del circolo semiologico siciliano*, 15-16, pp. 69-86.
 1983 *La felicità mentale; nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi; successivamente in *Scritti su Cavalcanti e Dante: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 3-175.
 1989 "Le metafore della navigazione, del volo e della lingua di fuoco nell'episodio di Ulisse (*Inferno*, XXVI)", in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia: a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, pp. 479-

¹³ Su cui v. il saggio di Eleonora Chiaia in questo volume.

- 491; successivamente in *Scritti su Cavalcanti e Dante: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 348-364.
- 1993 *Percorsi dell'invenzione: il linguaggio poetico e Dante*; successivamente in *Scritti su Cavalcanti e Dante: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 177-298.
- 1995 “La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico”, in *Belfagor*, 297, pp. 301-314; successivamente in *Scritti su Cavalcanti e Dante: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 365-379.

Debenedetti Stow, Sandra

- 2004 *Dante e la mistica ebraica*, Firenze, Giuntina.
- 2009 “Tra mondo fisico e mondo metafisico: semiotica del testo tra Rashi e Dante”, *Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, 6, pp. 161-175.

De Benedictis, Raffaele

- 2012 *Worldly Wise: the Semiotics of Discourse in Dante's Commedia*, New York, Peter Lang.

Eco, Umberto

- 1984 “L'Epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno”, *Carte Semiotiche*, 0; successivamente in versione ampliata in *Sugli specchi e altri saggi: il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 215-241.
- 1993 *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari-Roma, Laterza.
- 2007 *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani; Milano, La nave di Teseo, 2017.

Florenskij, Pavel

- 1922 *Mimosti v geometrii. Opyt novogo istolkovanija mnimostej*, Mosca, Pomor'e; tr. it. *Gli immaginari in geometria*, in Valentini, N. e Gorelov, A. (a cura di), *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 278-290.

Klinkert, Thomas

- 2006 “Zum Status von Intertextualität in Mittelalter: Tristan, Lancelot, Francesca da Rimini”, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, LXXXI, pp. 27-69; tr. it. “La funzione dell'intertestualità nel Medioevo. Tristano, Lancillotto, Francesca da Rimini”, in *La modernità di Dante: prospettive semiotiche sulla Commedia*, Ravenna, Longo Editore, 2021, pp. 13-51.
- 2007 “Schmerzgedächtnis in Dantes Commedia”, in Bannasch, B. e Butzer, G. (a cura di), *Übung und Affekt. Aspekte des Körpergedächtnisses*, Berlin-New York, De Gruyter, pp. 71-98; successivamente in *La modernità di Dante: prospettive semiotiche sulla Commedia*, Ravenna, Longo Editore, 2021, pp. 53-77.
- 2014 “Zum Interferenz von narrativen und dramatischen Verfahren in Dantes Commedia”, *Lettere aperte*, 1, pp. 65-76; tr. it. “L'interferenza di procedimenti narrativi e drammatici nella Commedia”, in *La modernità di Dante: prospettive semiotiche sulla Commedia*, Ravenna, Longo Editore, 2021, pp. 145-158.
- 2016 “Der Zusammenhang von Urbanität und Literatur bei Dante”, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, XCI, pp. 23-42; tr. it. “La connessione tra urbanità e letteratura in Dante”, in *La modernità di Dante: prospettive semiotiche sulla Commedia*, Ravenna, Longo Editore, 2021, pp.185-200.
- 2018 “Florenz und die Divina Commedia. Zum Zusammenhang von städtischem Habitus und literarischem Text im italienischen Spätmittelalter”, in

Corbineau-Hoffman, A., Niklas, P. (a cura di), *Die Dynamik der Metropolen*, Hildesheim, Zurigo e New York, Olms, pp. 61-74; tr. it. “Sul rapporto tra abito e testo letterario in Dante”, in *La modernità di Dante: prospettive semiotiche sulla Commedia*, Ravenna, Longo Editore, 2021, pp. 173-184.

Lotman, Jurij M.

1980 “Il viaggio di Ulisse nella Divina Commedia di Dante”, in *Testo e contesto*, Laterza, Bari, pp. 81-102.

Mariani, Franca

1989 “La scrittura di Dio nella Commedia di Dante”, in Marrone, G. (a cura di), *Materiali semiotici. Miscellanea di studi in occasione del quindicesimo anniversario del Circolo Semiologico Siciliano*, Palermo, Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano 30, pp. 98-105.

Marmo, Costantino

1994 *Semiotica e linguaggio nella scolastica: Parigi, Bologna, Erfurt, 1270-1330: la semiotica dei modisti*, Roma, nella sede dell'istituto Palazzo Borromini.

Martin, Jean-Pierre

2008 “Barthes et la ‘Vita Nova’”, *Poétique* 4, 156, pp. 495-508, <<https://www.cairn.info/revue-poetique-2008-4-page-495.htm>>.

Palma di Cesnola, Maurizio

1995 *Semiotica dantesca. Profetismo e diacronia*, Ravenna, Longo.

Pozzato, Maria Pia (a cura di)

1989 *L'idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, Milano, Bompiani.

Propp, Vladimir

1928 *Morfologija skazki*, Leningrado, Academia; tr. it. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

Raffi, Alessandro

2004 *La gloria del volgare. Ontologia e semiotica in Dante dal “Convivio” al “De vulgari eloquentia”*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

Rastier, François

2005 *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi le survivant*, Parigi, Cerf; tr. it. *Ulisse ad Auschwitz. Primo Levi il superstite*, Napoli, Liguori, 2009.

Segre, Cesare

1990 “Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla Commedia di Dante”, in *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, pp. 25-48.

Jenny Ponzo è Professoressa associata di Semiotica presso l'Università di Torino. È Principal Investigator del progetto di ricerca NeMoSanctI, “New Models of Sanctity in Italy (1960s-2010s) – A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiography, and Narratives” (nemosancti.eu), finanziato dall'ERC (European Research Council, ERC Starting Grant, g.a. 757314). È attualmente Direttrice del Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione (CIRCe), vice-Direttrice della Scuola di Scienze Umanistiche e Presidente del Corso di Laurea Magistrale in Comunicazione e Culture dei Media. In precedenza ha svolto attività di ricerca e didattica presso l'Università di

Losanna (Svizzera) e la Ludwig-Maximilians-University Munich (Germania). È autrice di numerosi saggi che vertono specialmente sulla semiotica delle culture religiose e della letteratura, e di tre monografie, la più recente delle quali si intitola *Religious narratives in Italian literature after the Second Vatican Council: a semiotic analysis* (De Gruyter 2019).

Questioni di santità

Prospettive (semiotiche) su Dante

a cura di Magdalena Maria Kubas e Francesco Galofaro

Viso, volto, faccia e sembiante in Dante Uno sguardo semiotico¹

Massimo Leone

Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione, Università di Torino, IT

Dipartimento di Lingua e Letteratura Cinese, Università di Shanghai, RPC

Centro per le Scienze Religiose, Fondazione Bruno Kessler, IT

Cambridge Digital Humanities, Università di Cambridge UK

massimo.leone@unito.it

<<https://unito.academia.edu/MassimoLeone/Events>>

Abstract

Verses 22-45 of canto XXVIII of Dante's *Inferno* are problematic for translations into languages that are prevalent in predominantly Islamic countries. These verses, in fact, describe the punishment that Dante imagined for Muhammad and Ali. The severity of their punishment is expressed, in particular, through the figure of the face cleaved in two halves, a counterpoint for those who, according to Dante, committed the sin of dividing Christianity. The face is omnipresent in Dante's masterpiece. The article summarizes its semantics in reference also to the various terms used by Dante to designate different aspects of the face ("faccia", "viso", "volto", "sembiante"); it distills the salient bibliography on the subject and proposes that the itinerary of the *viator* through the three dimensions of damnation, purgation, and bliss is also and above all an itinerary made of faces that the *viator* meets, his face also transfiguring itself gradually along the path of holiness.

Key Words

Dante; face; visage; countenance; semiotics

Sommario/Contents

1. Un viso diviso
 2. Un volto stravolto
 3. Un viso invisibile
 4. Un volto alla volta
 5. Prosopagiografie dantesche
 6. Risvolti del volto dantesco
- Bibliografia

¹ Questo saggio è il risultato di un progetto finanziato dal Consiglio Europeo della Ricerca (ERC) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea (Grant Agreement No 819649-FACETS).

Lo viso mostra lo color del core.

(Dante Alighieri, Rime della *Vita Nuova*, XV 4-6)

1. Un viso diviso

Nel XXVIII canto dell'*Inferno*, ai versi 22-45, Dante descrive la posizione e la punizione di Maometto e Alì tra i dannati. Considerati come “seminatori di scandalo e di scisma”, sono destinati a essere perennemente “fessi”, “divisi”. Come ha sottolineato l'orientalista Francesco Gabrieli (1921), questo passo ha dato adito a interpretazioni discordanti sull'atteggiamento di Dante nei confronti dell'Islam.

Secondo Miguel Asín Palacios — sacerdote cattolico spagnolo specialista in studi arabi che, in un libro molto discusso, suggerì per primo che Dante potesse essere stato influenzato da fonti arabe e islamiche nel comporre la *Commedia* — il passo sarebbe in realtà una manifestazione della benevolenza dantesca nei confronti dell'Islam. Il poeta italiano non colloca Maometto tra gli eresiarchi, bensì tra gli scismatici; Asín Palacios ne deduce che Dante giudicò il peccato del fondatore dell'Islam come sociale piuttosto che come teologico e religioso (Asín Palacios 1919: 328). Secondo la maggior parte degli studiosi danteschi, però, a inclusione di Francesco Gabrieli (figlio di Giuseppe e celebrato orientalista; 1965; 1984), l'interpretazione di Asín Palacios è debole. Come hanno sottolineato Crescini, Zingarelli, Rossi, Fubini, Momigliano e altri, il brano in questione è uno dei più crudi e violenti dell'intero *Inferno*. Difficilmente può essere letto come un segno della magnanimità di Dante verso Maometto e l'Islam.

Tutti questi studiosi sottolineano che Dante, nel raffigurare Maometto e Alì all'inferno in questa guisa, seguiva per lo più la tradizione medievale, che in parte adottò i tipici stereotipi anti-islamici bizantini e in parte creò nuovi cliché (D'Ancona 1912). Secondo questa tradizione, variamente formulata in diversi testi medievali, Maometto avrebbe dato origine allo “scisma islamico” incoraggiato dall'ambizione rancorosa di un alto prelato deluso, disparatamente identificato come Sergio, Nicolao, Pelagio, ecc. In alcune versioni, Maometto stesso viene descritto come tale prelato, o addirittura come un cardinale che, deluso per non essere stato eletto papa, o per aver voluto esaudire vari vili desideri, “inventa” l'Islam. Questa tradizione, che ignora completamente o distorce la realtà storica e teologica della genesi sia dell'Islam sia del suo primo rapporto con il Cristianesimo, è stata tramandata con poche variazioni a Dante attraverso enciclopedisti medievali come Pietro il Venerabile, Giacomo di Vitry, Martino di Opava, Vincenzo di Beauvais, Jacopo da Varazze, fino a Brunetto Latini (Gabrieli 1921: 49-52, 103-4). Secondo Francesco Gabrieli, la scarsa attenzione che Dante dedica alla figura di Maometto — mentre si sofferma su quella del suo “collega” scismatico Fra' Dolcino, la cui rilevanza storica è incomparabilmente inferiore — sarebbe una prova contundente di quanto l'ipotesi di Asín Palacios sia errata: Dante, come la maggior parte dei suoi contemporanei cristiani, disprezzava Maometto (Gabrieli 1965).

2. Un volto stravolto

La *Commedia* è stata tradotta per la prima volta in arabo tra il 1930 e il 1933 da Abbud Abu Rachid, di origine libanese e docente di lingua e cultura italiana in Libano e in Tripolitania. Nella sua prefazione, il traduttore dichiara di essersi astenuto dal tradurre i versi su Maometto. In realtà, nella traduzione del Canto XXVIII non vengono omessi i versi, ma lo sono i nomi di Muhammad e di Alì (Osman 1955). Nel 1938, Amin Abu Shaar, avvocato, tradusse nuovamente l'*Inferno* in arabo, omettendo però l'intero canto XXVIII (*ibidem*). La più nota traduzione dell'*Inferno* di Dante in arabo fino ad oggi è stata completata dal filologo egiziano Hassan Osman negli anni Cinquanta. Anch'essa omette i versi del canto XXVIII che riguardano Maometto e Alì (*ibidem*). Una traduzione in farsi della *Divina Commedia* è stata completata più di recente da Farideh Mahadavi-Damghani, reputata traduttrice della letteratura italiana nella lingua dell'Iran. Anche questa traduzione omette i versi su Maometto e Alì. Interrogata su questa omissione in occasione della presentazione della sua traduzione a un festival dantesco a Ravenna, in Italia, la traduttrice residente a Teheran dichiarò: «La mia mano non si muove per tradurre queste righe; la mia fede religiosa di musulmana praticante non mi permette di agire diversamente. Tuttavia, penso che sia meglio avere la *Divina Commedia* senza quei versi che non averla affatto» (Bassi 2003). Alla domanda se i lettori iraniani fossero a conoscenza dei versi mancanti, la traduttrice iraniana rispose: «Ho dato una lunga spiegazione della mia scelta ai lettori, e ho parlato di Dante come del gioiello dei gioielli. Ho cercato di far capire alla gente che, sebbene quei versi fossero contro le nostre convinzioni religiose e spirituali, il capolavoro meritava comunque di essere letto. Inoltre, ho spiegato che Dante fu influenzato dagli scolastici medievali, che certamente conoscevano poco la religione dell'Islam nel suo insieme. All'epoca, dopo le terribili vicende delle crociate, i cristiani erano indubbiamente poco inclini a dare un giudizio positivo sui musulmani» (*ibidem*).

3. Un viso invisibile

Il pittore italiano Giovanni da Modena, attivo dal 1408 al 1455, dipinse un affresco dell'*Inferno* dantesco per decorare la cappella dei Magi nella Cattedrale di San Petronio, a Bologna. Nella sua interpretazione pittorica del canto XXVIII, Giovanni da Modena collocò Maometto nella parte superiore dell'immagine, alla destra del mostruoso Lucifero. Maometto è rappresentato come un uomo anziano con una lunga barba, nudo e legato, sdraiato su una roccia mentre un demone lo tortura. L'identità di Maometto è riconoscibile anche grazie alla didascalia «Machomet» appena sotto la rappresentazione pittorica del suo corpo tormentato.

Il 13 novembre 1998 un centinaio di migranti, prevalentemente nordafricani, musulmani, e con regolare visto, aiutati da esponenti italiani di gruppi di sinistra radicale locale, occuparono la Cattedrale di San Petronio a Bologna per protestare contro lo sgombero improvviso dei migranti dagli edifici



Figura 1. Giovanni da Modena, 1410, *Inferno* (dettaglio), cappella dei Magi nella Cattedrale di San Petronio, Bologna; immagine di dominio pubblico.

di edilizia popolare che essi avevano occupato abusivamente. Alle ventitré ore di protesta seguirono dichiarazioni contraddittorie dei rappresentanti della Chiesa cattolica in Italia (*Corriere della Sera*, 2002). Ernesto Vecchi, vescovo ausiliare di Bologna, dichiarò ai media che l’occupazione era stata «un gesto di violenza contro il nostro primo tempio urbano. Sono musulmani. Mi chiedo cosa sarebbe successo se i cristiani avessero occupato una moschea» (Cavadini, Buifi e Girola 1998). Al contrario, Raffaele Nogaro, vescovo di Caserta, ebbe a dichiarare ai media che «bisogna saper capire. Per rendersi conto di cosa significa, ritrovarsi in mezzo alla strada, senza tetto, senza sapere dove andare. Pertanto, credo che la prima cosa da fare sia avere comprensione per chi finisce per occupare una chiesa [...]. Non credo che se un musulmano occupa una delle nostre chiese perché non ha un posto dove dormire con i suoi famigliari, altri possano sentirsi offesi nella propria sensibilità religiosa» (*ibidem*). Proteste simili si erano verificate per tutta la metà degli anni Novanta. La più famosa fu probabilmente l’occupazione, nel 1996, della chiesa di San Bernardo a Parigi da parte dei cosiddetti “sans papier”, che suscitò ampia risonanza mediatica (Simmonot 2002).

Secondo una voce urbana impossibile da verificare, ma il cui significato culturale è indubbio, fu il 13 novembre 1998, durante l’occupazione della Cattedrale di San Petronio, che i migranti musulmani residenti a Bologna videro per la prima volta la raffigurazione di Machomet/Maometto nell’affresco di Giovanni da Modena (*Corriere della Sera*, 2002). Il 30 giugno 2001 circa trecento musulmani manifestarono davanti alla moschea principale di Bologna,

chiedendo la rimozione dell'affresco. Rappresentanti dell'Unione Musulmani Italiani, piccolo gruppo islamico italiano spesso associato a iniziative radicali, dichiararono che l'affresco rappresentava «un'offesa gravissima e inaccettabile» (*Corriere della Sera*, 2001), e di aver scritto lettere al Papa e al vescovo di Bologna sostenendo che il dipinto «era blasfemo e osceno e offendeva i musulmani di tutto il mondo». Le più importanti associazioni islamiche italiane invece condannarono questa iniziativa.

Tuttavia, il 23 giugno 2002, funzionari di polizia italiani rivelarono che “Amsa il libico”, considerato il principale emissario di Al Qaeda di Osama Bin Laden in Europa, stava pianificando un attacco terroristico contro la Cattedrale di San Petronio, e che le indagini della polizia europea e il conseguente arresto del terrorista avevano impedito l'attentato (Fasano, 2002, 23 giugno). Da quel momento la Cattedrale passò sotto la stretta sorveglianza della Polizia italiana. Poliziotti in borghese iniziarono a essere sempre presenti nella Cattedrale. Due giorni dopo queste rivelazioni da parte della Polizia italiana, Francesco Cossiga, ex Presidente della Repubblica italiana, noto per le sue iniziative provocatorie, pubblicò una lunga lettera indirizzata a Giacomo Biffi, allora cardinale di Bologna, su *Il Resto del Carlino*, principale quotidiano della città. Nella sua missiva, Cossiga invitava il Cardinale a

considerare l'opportunità di togliere dalla Cattedrale di San Petronio l'inadeguata raffigurazione di Maometto all'Inferno (è dogma, infatti, che non si possa sapere chi sia realmente all'Inferno, se non gli angeli caduti!) per mantenerlo in un luogo profano, limitato ai suoi valori meramente artistici. Le moderne tecniche di trasferimento dei dipinti possono eseguire meravigliosamente la rimozione. Sarebbe un atto esemplare di tolleranza, rispetto e testimonianza tangibile dei valori del dialogo interreligioso promosso dal Concilio, che onorerebbe la Diocesi di Bologna e la Chiesa italiana; un atto di buona volontà, che faciliti i rapporti con la sempre più pressante e numerosa “invasione islamica” del nostro Paese. (Cossiga 2002).

Per inciso, da questa lettera scaturì un acceso scambio epistolare tra Cossiga e il già citato Ernesto Vecchi, indignato per la proposta dell'ex Presidente. Ad ogni modo, il 21 agosto 2002, la stampa italiana riportò che quattro giovani migranti marocchini, tutti lavoratori di fabbriche locali con regolare visto e fedina penale pulita, nonché il loro accompagnatore italiano, erano stati arrestati mentre stavano riprendendo l'affresco di Giovanni da Modena nella Cattedrale di San Petronio (Monti, 2002). La polizia in borghese aveva sequestrato la videocassetta, tradotto in italiano i commenti dei giovani marocchini dal berbero e scoperto che contenevano la seguente dichiarazione: «Così hanno detto al telegiornale. Sì, è quello. Sapete cosa ha detto l'idolo [l'idolo è Osama Bin Laden]? Se non lo eliminano, distruggerà tutta la chiesa» (*ibidem*). Il giorno seguente, dopo che tutti i media italiani avevano ampiamente riportato la notizia, i giovani marocchini e il loro accompagnatore italiano furono rilasciati dal giudice competente, il quale aveva ritenuto che i loro commenti sull'affresco di Giovanni da Modena non fossero motivo sufficiente per accusarli di complotti terroristici (Sarzanini, 2002).



Figura 2. Guido Clericetti, 2006, vignetta per *Studi Cattolici*, aprile 2006; riprodotta per gentile concessione della rivista.

Il 21 marzo 2006 la stampa italiana riportò l'arresto di alcuni giovani marocchini e tunisini accusati di aver pianificato un attentato terroristico contro la Cattedrale di San Petronio. A seguito di una nuova politica del Ministero dell'Interno italiano, non furono processati, ma deportati nei loro Paesi di origine (*Corriere della Sera*, 2009). Nell'aprile 2006, una rivista italiana associata all'Opus Dei, *Studi Cattolici*, pubblicò una vignetta satirica di Guido Clericetti sull'affresco di Giovanni da Modena (fig. 2).

Dante chiede a Virgilio: «Quello là diviso a metà dalla testa alle chiappe non è Maometto?». E Virgilio risponde: «Sì, è diviso perché ha portato divisione nella società... mentre invece quella là con le brache calate è la politica italiana riguardo all'islam». I rappresentanti delle comunità islamiche italiane e la maggior parte dei commentatori cattolici e laici condannarono la vignetta.

4. Un volto alla volta

Se si riporta qui questa serie di episodi non è per invocare o stigmatizzare una presunta “cancel culture” da esercitare o meno nei confronti dei versi danteschi su Maometto e Alì, ma per esporre invece un'ipotesi rispetto al ruolo del volto nella *Commedia* e allo straordinario itinerario spirituale che essa mette in versi. Le terzine che tanto incolleriscono i lettori musulmani di Dante, e ancor più gli spettatori dell'iconografia che le traduce in immagini, devono molta della loro oltraggiosa violenza al modo in cui trattano il corpo di Maometto e

Alì, e in particolare il loro volto. Per contrappasso, il viso di questi presunti scismatici è perennemente sfigurato, letteralmente tagliato longitudinalmente “dal mento al ciuffetto”. È in questa scomposizione del volto, come in quella di tanti altri dannati dell’inferno, che si compie, sia visivamente che spiritualmente, la loro dannazione ultima, proprio per la centralità che invece il volto riveste non solo nel garantire la dignità della persona umana ma anche e soprattutto il decoro spirituale nell’architettura del poema dantesco. Tutta la *Commedia*, infatti, potrebbe essere letta anche come un itinerario per volti, come una prosopopea in cui si passa dai volti dimidiati dell’atro fondo dell’inferno al volto sublime de “l’imago/ al cerchio”, il volto cristico che incarna la divinità.

In particolare, cimentarsi col tema dei volti dei santi e delle sante in Dante è arduo, giacché il *viator* incontra beati, beate, santi e sante in buona parte del *Paradiso*, e spesso ne vede e descrive il volto. L’argomento è denso soprattutto perché il volto, nelle sue declinazioni salienti di viso, faccia, sembiante, e appunto volto, è un coagulo semiotico della *Commedia*. Vi si addensano diverse necessità: da un lato, quella poetica di conferire un’icasticità alla visione del destino ultraterreno dell’umanità, concentrandola proprio nel modo in cui la parola evoca le singolarità delle fattezze, le loro espressioni, e massimamente il modo in cui le une e le altre si trasformano nell’aldilà; dall’altro lato, quella teologica, collegata alla prima, di fornire un corrispettivo verbale alle ipotesi filosofiche su questa trasformazione, incrociando, così, la questione intricata del destino dei corpi, dei volti, e dei loro segni dopo la morte. Il soggetto è dunque eminentemente semiotico, perché si tratta di cogliere, nel modo in cui Dante rappresenta i volti santi nella *Commedia*, un sistema di segni peculiare, quello che traduce in immagini verbali la teologia cristiana del volto ultraterreno. La tematica è essa stessa articolata in più sfaccettature, in quanto investe il problema del volto dei santi e delle sante, dei beati e delle beate, ma anche il mistero ancora più insondabile del volto della santità, a inclusione di quello della Vergine in relazione al volto di Cristo e, quindi, al volto divino. Mettendo in versi il volto della santità, dunque, Dante implicitamente affronta il dogma dell’incarnazione come centrale sia nella teologia cristiana che nell’azione poetica, delineando i limiti dell’ineffabilità e contemporaneamente sondandoli. A questi primi due temi, poi – il volto dei santi e il volto della santità – si abbina quello, meno teologico e più spirituale, della santità del volto, ovvero sia non di come appaia il volto numinoso dei personaggi santi che Dante evoca nella *Commedia*, ma di come il proprio stesso volto del *viator* si trasformi al loro cospetto, in una dialettica fra viso e volto di cui il poeta coglie perfettamente la complessità.

4.1. Viso

Data l’importanza dell’incrocio tematico fra volto e santità, la letteratura sull’argomento è, come sempre a proposito di Dante, molto estesa. Nell’Enciclopedia Dantesca, la voce “Viso”, pubblicata da Domenico Consoli nel 1970, si sofferma sulla duplicità semantica del termine, che in tutte le opere dantesche, e specialmente nella *Commedia*, si riferisce principalmente al senso della vista

e specialmente alla facoltà del vedere e ai suoi correlati spirituali, e in seconda battuta anche al volto. Questa duplicità è del resto propria del campo semantico del viso in molta parte della cultura indoeuropea, le cui lingue e culture designano nel viso la parte del corpo che si offre alla vista altrui, delineando, anche nello stesso Dante, lo sguardo come figura dell'incontro fra volto e vista, con una sua concrezione anatomica e fisiognomica negli occhi. In effetti, nel prediligere, anche statisticamente, il termine "viso" alle alternative "volto" e "faccia" nelle proprie opere, Dante enuncia una propensione a legare l'evocazione del volto a quella della vista, dello sguardo, degli occhi. Insomma, per Dante il volto è soprattutto il luogo corporeo e spirituale dal quale si vede e si guarda, si è visti e guardati. Questa predilezione ha radici filosofiche aristoteliche, come sottolinea il passo del *Convivio* (III, VIII, 7) in cui Dante cita Aristotele affermando che

Onde vedemo che ne la faccia de l'uomo, là dove [l'anima] fa più del suo officio che in alcuna parte di fuori, tanto sottilmente intende, che, per sottigliarsi quivi tanto quanto ne la sua materia puote, nullo viso ad altro viso è simile.

4.2. Volto

Quanto al termine "volto", cui dedica una voce dell'Enciclopedia dantesca Andrea Battistini, Dante sembra prediligerlo come corrispettivo più fisico e concreto di "viso", e utilizzarlo in particolar modo nell'*Inferno*. Pare delinearsi una sorta di sistema simbolico in cui al volto scomposto delle anime dannate si contrapponga, nel *Paradiso*, il viso composto della beatitudine e della santità. Esempio perfetto di come la dannazione dell'anima si rifletta nella scomposizione del viso in quanto volto fisico è proprio nella descrizione di Alì all'*Inferno*, problematica, come si è detto, per la ricezione della *Commedia* nelle culture e nelle lingue d'influenza islamica: «Dinanzi a me sen va piangendo Alì, / fesso nel volto dal mento al ciuffetto» (*In* 31-33). Considerato e castigato da Dante come scismatico, Alì reca nella pena inflitta al proprio volto il contrappasso della sua malvagità: avendo propagato lo scisma religioso in mezzo agli uomini, è egli stesso scisso nel volto. D'altronde, la locuzione "Santo Volto" appare nella *Commedia*, ma nell'*Inferno*, e probabilmente con intento sarcastico:

Quel s'attuffò, e tornò sù convolto; / ma i demon che del ponte avean coperchio, / gridar: "Qui non ha loco il Santo Volto: / qui si nuota altrimenti che nel Serchio! / Però, se tu non vuo' di nostri graffi, / non far sopra la pegola soverchio".

Il riferimento, come spiega Adolfo Cecilia in un'apposita voce dell'Enciclopedia Dantesca, è al crocifisso in legno, dell'alto Medioevo, che la leggenda attribuisce a Nicodemo e vuole portato su un battello senza rematori da un porto della Terra Santa a quello di Luni. Si trova nella navatella sinistra del duomo di Lucca, e veniva spesso invocato dagli abitanti della città nel momento del bisogno. Nelle terzine dantesche, invece, i diavoli intimano al barattiere lucchese Bonturo Dati di non mettere la testa fuori dalla pece bollente, poiché a nulla gli servirà l'invocazione del Volto Santo tipica dei suoi concittadini.

4.3. Faccia

Quanto a “faccia”, di cui tratta Bernardo Salsano pure nell’Enciclopedia Dantesca, assorbe la molteplicità semantica del latino *facies* da cui deriva e, in Dante, viene spesso usato per alludere alla concretezza del volto, ma con specifico rimando alla singolarità delle fattezze, spiegata nel passo già citato del Convivio in relazione alla metafisica aristotelica. Appare sublimemente paradossale, dunque, l’uso che del termine fa Dante nella celebre terzina di *Paradiso* XXXII, 85-87, in cui Bernardo esorta il *viator* a guardare la faccia della Vergine Maria: «Riguarda omai ne la faccia che a Cristo / più si somiglia, ché la sua chiarezza / sola ti può disporre a veder Cristo». Come è noto, la parola “Cristo” rima con sé stessa alla fine dei versi 83, 85, e 87, evocando al contempo la rima visiva fra il volto terreno di Maria e quello incarnato di Cristo.

4.4. Sembiante

Infine, ricorre in tutte le opere di Dante, e dunque anche nella *Commedia*, il termine “sembiante”, che accentua maggiormente la dimensione fenomenologica del volto, ovvero sia l’aspetto del suo apparire al cospetto altrui. Se ne occupa Alessandro Nicoli sempre nell’Enciclopedia dantesca, ove sottolinea come il vocabolo sia usato da Dante per designare le trasformazioni del volto di Beatrice durante l’ascensione paradisiaca, così come in *Pd* XXXIII, 109-114, ove Dante spiega che il sembiante di Dio gli appaia cangiante non perché lo sia in sé, ma perché il suo sembiante, ovvero l’aspetto secondo cui si mostra, muta con l’accrescersi delle facoltà della vista spirituale del *viator*:

Non perché più ch’un semplice sembiante / fosse nel vivo lume ch’io mirava, / che tal è sempre qual s’era davante; // ma per la vista che s’avvalorava / in me guardando, una sola parvenza, / mutandom’io, a me si travagliava.

Con la stessa accezione si ritrova poi “sembiante” anche nelle terzine di *Pd* XXXII, 88-93, ove si ritorna sul tema della somiglianza somma tra il volto di Maria e quello divino, specie in merito all’apparire dell’allegrezza spirituale:

Io vidi sopra lei tanta allegrezza / piover, portata ne le menti sante / create a trasvolar per quella altezza, // che quantunque io avea visto davante, / di tanta ammirazion non mi sospese, / né mi mostrò di Dio tanto sembiante.

Si ricorderà poi che, nella personificazione del Fiore, “Falsembiante” traduce il “Faus Semblanz” del *Roman de la Rose*, ovvero l’atteggiamento di sagace simulazione che è d’uopo all’amante assumere per addivenire al possesso amoroso.

5. Prosopagiografie dantesche

Anche il tema della santità è in Dante molto vasto (Vettori 1965; Ledda 2018); quando incrocia quello del volto dà luogo a una serie di direttrici tematiche, molte delle quali centrali nell'universo dantesco. Vi è innanzitutto la questione di evocare attraverso il linguaggio verbale e il mezzo poetico la faccia, il volto, il viso, il sembiante dei santi e delle sante; vi è poi la necessità di attribuire a questi volti un'espressione, una gestualità, un cipiglio, e di tradurli in versi; e vi è infine, soprattutto, l'esigenza di commisurare il significante con il significato del volto, la faccia con il suo contenuto emotivo, armonizzandoli con l'architettura teologica della *Commedia*.

In una riflessione di Carlo Maria Martini pubblicata da *la Repubblica* il 9 settembre 2020, intitolata "In viaggio verso Dio", il Cardinale scriveva che

Il cammino della sua esistenza [di Dante], come il viaggio raccontato nel poema sacro, è interamente sostenuto da questo desiderio di essere con Cristo, di poter contemplare la sua gloria, il suo "volto", senza mediazioni, faccia a faccia, in quella visione-comunione in cui si placherà l'ansia di ogni umana ricerca. (Martini 2000: 50-51)

In effetti, l'intera *Commedia* potrebbe essere letta come una prosopopea, nel senso però di un'epica del volto, in cui ai volti terribilmente sfigurati dell'*Inferno* seguono quelli rassegnati del *Purgatorio*, fino a una progressione paradisiaca in cui il *viator* s'imbatte in volti, rimira facce, si rispecchia in visi, e studia sembianti i quali sono progressivamente sempre più somiglianti a quello di Cristo, fino alla somiglianza ultima che si esprime nel volto di Maria. Come sottolinea lo stesso Martini, l'intero itinerario paradisiaco è centrato sul desiderio di vedere il volto di Dio, secondo l'invocazione contenuta in Sal 26, 9, e poi ampiamente ripresa da tutta la tradizione cristiana, "Non nascondermi il tuo volto"; eppure l'apice di questa progressione si raggiunge proprio nella contemplazione e nella sublime evocazione poetica del dogma dell'Incarnazione, ovvero di come, sottolinea ancora Martini,

"come si convenne l'imago/ al cerchio", come nell'eterno giro stia l'immagine di un volto umano, come abbia potuto accadere che il Verbo di Dio si sia fatto uomo. (*Ibidem*)

La rappresentazione dei volti di beati, beate, santi e sante nel *Paradiso* costituisce allora il gradiente visivo di questa progressione, con la difficoltà, poetica e spirituale insieme, di tradurre in versi una santità crescente dei volti e dei sembianti, come pure dell'effetto che lo stare al loro cospetto induce nel viso del *viator*.

6. Conclusione: Risvolti del volto dantesco

Questo rispecchiamento è uno dei cardini della poetica dantesca del volto della santità. Come scrive Paolo Fedrigotti in un articolo del 2009 intitolato «Esprimere l'inesprimibile: La concezione dantesca della beatitudine»:

Il vedere diventa nel *Paradiso* fondamento della reciprocità tra l'anima e il divino: una reciprocità condizionata dalla volontà di manifestarsi da parte di Dio. La dimensione specificatamente dantesca del trasumanare, dell'indiarsi, costituisce l'essenza di tutto il santo Regno. (Fedrigotti 2009: 63)

Fedrigotti riprende e sviluppa una linea saliente dell'interpretazione dantesca, che è quella che della *Commedia* studia la dimensione corporea, e in particolare il viso come plesso di volto e vista. Già Ernesto Travi, in un saggio del 1980 intitolato «Il tema del corpo nella Divina Commedia», sottolineava come

Il vedere, per Dante, è gerarchicamente il momento culminante della vita corporale nella sua realtà di carne ed anima, in quanto è il verbo che a un tempo richiama la pienezza delle facoltà sensorie, ma anche la partecipazione dei sensi alla dimensione del divino, momento cruciale dell'incontro tra le disponibilità della carne e le facoltà immerse direttamente da Dio nell'uomo. (Travi 1980: 58)

Altri interpreti hanno successivamente sfumato questa posizione, suggerendo come non solo il viso, ma anche altre parti del corpo siano importanti nel lessico poetico dantesco, eppure non si può negare che il *Paradiso*, ovvero la cantica della santità, sia essenzialmente una cantica di volti e sui volti, fino al termine ultimo della contemplazione del volto di Cristo come incarnazione del Lume divino. Come lo indica puntualmente Maurizio Malaguti nel saggio del 1998 «La metafisica del volto nel *Paradiso* di Dante»,

La metafisica del volto è una metafisica essenzialmente qualitativa. Nel paradiso Dante incontra volti luminosi che hanno raggiunto il compimento della loro vocazione; nel loro vario congregarsi, essi disegnano quei cori e quelle costellazioni che, quali armonie di voci diverse, ripropongono nella dimensione creata l'unità originaria dell'unica luce divina. (Malaguti 1998: 151)

Occorre poi rilevare, da una prospettiva semiotica, che questa direttrice poetica principale, quella della progressione visiva e spirituale verso il volto di Cristo, s'intreccia con altre configurazioni, le quali mostrano del volto altri aspetti, tutti centrali nel sistema a un tempo concettuale e spirituale di Dante. In questa sede non se ne possono che elencare alcuni, senza la pretesa di approfondirli in maniera esaustiva. Si pone innanzitutto, evidente, la questione del genere dei volti incontrati da Dante. Come bene lo indica Roberto Mercuri nell'articolo «Figure femminili bibliche nella "Comedia" di Dante» (2016), i volti dei personaggi femminili che il *viator* incontra, mira, rimira, e ammira sono particolarmente centrali, non solo perché se ne evince un significativo squilibrio, e cioè il fatto che nell'*Inferno* vi sia un solo volto femminile biblico, quello della moglie di Putifarre, ma anche perché, nelle due cantiche successive, i sembianti muliebri funzionano sistematicamente come occasioni per far procedere l'itinerario; nel *Purgatorio*, attraverso il faccia a faccia con le donne delle Scritture; ma soprattutto nel *Paradiso*, ove la centralità assoluta

della Vergine Maria è progressivamente avvicinata attraverso il viso delle dieci donne della candida rosa, e in particolare, tra queste, Rachele e le tre donne benedette (Maria, Lucia, Beatrice), tutte essenziali in quanto motrici del viaggio di Dante.

Come è stato opportunamente sottolineato, per esempio da A.K. Cassell nell'articolo del 1991 «Santa Lucia as Patroness of Sight: Hagiography, Iconography, and Dante», il tema della progressione spirituale della vista verso la visione ultima dell'Incarnazione e quello della santità femminile sono in effetti intrecciate, non solo nel ruolo scopico di Beatrice e in quello dell'intercessione ultima di Maria, ma anche nella figura della Santa della vista e del *visus* per eccellenza, ovvero Santa Lucia, cui Dante attribuisce un ruolo strutturale essenziale in *Pg IX*, che fa rima con quello già assegnatole all'inizio del poema (*If II*, 94-114), e che sarà poi ripreso nel penultimo canto (*Pr XXXII*, 136-138).

Altro tema fondamentale è poi quello dell'atteggiamento che Dante dipinge in versi sui volti dei suoi personaggi. Anche rispetto a questo si compie una progressione dalla scompostezza estrema dei volti dilaniati di Maometto e Ali all'inferno ai volti serafici ben interpretati da Eduardo Sanguineti nell'articolo del 1990 «I mille volti degli angeli danteschi».

La scompostezza crescente dei volti santi si traduce sostanzialmente nella quantità di luce divina che essi assorbono e riflettono insieme, esprimendola in un sorriso anch'esso composto. Giulia Gaimari tratta esaustivamente del tema nel bel saggio del 2014, «Il sorriso dei beati nella *Commedia*: Un'interpretazione letterale», partendo dalla celebre definizione che del sorriso dà lo stesso Dante nel *Convivio*: «una corruscazione della dilettazione dell'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro», improntato a una «alegrezza moderata». Come ricostruisce opportunamente Carla Casagrande nel saggio «Ridere in *Paradiso*. Gaudio, giubilo e riso tra angeli e beati» (2005), questa progressione di sorrisi luminosi e composti traduce in versi le sottili e complesse discettazioni filosofiche medievali sulla *risibilitas*, intesa insieme come proprio dell'umano e come potenzialità da non esprimere nel risomodato del corpo, bensì giustappunto in quella predisposizione luminosa e composta al sorriso che, anche in Dante – superati i visi dilaniati dell'*Inferno* e quelli spenti del *Purgatorio* – meglio di ogni altra figura esprime la gloria dello stare al cospetto del creatore.

Bibliografia

Asín Palacios, Miguel
1919 *Escatologia musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre.

Ballarini, Marco
2016 «Francesco e Domenico: La santità nuova (e ultima?)», *Studi Ambrosiani di Italianistica*, 6, 2016, 11-31.

Bassi, Ilda

2003 «Intanto il poema sull'aldilà arriva nelle librerie iraniane ma senza i versi "quasi satanici" su Maometto all'Inferno», *Corriere della Sera*, 10 settembre 2003, 29.

Casagrande, Carla

2005 «Ridere in *Paradiso*. Gaudio, giubilo e riso tra angeli e beati», in Francesco Mosetti Casaretto, a cura di, *Il riso*, Atti delle giornate internazionali interdisciplinari di studio sul Medioevo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 177-193.

Cassell, Anthony K.

1991 «Santa Lucia as Patroness of Sight: Hagiography, Iconography, and Dante», *Dante Studies*, with the Annual Report of the Dante Society, 109, 1991, 71-88.

Cavadini, Federica, Fulvio Bufi, ed Edoardo Girola

1998 «Basilica liberata, immigrati divisi», *Corriere della Sera*, 10 settembre 1998, 17.

Cossiga, Francesco

2002 «Togliamo quel dipinto: Lettera al Cardinale Giacomo Biffi», *Il Resto del Carlino*, 25 giugno 2002, online.

D'Ancona, Alessandro

1912 «La leggenda di Maometto in Occidente», *Studi di critica e storia letteraria*, 2, 1912, 167-306.

Fasano, Giusi

2002 «Al Qaeda, sventato attacco a San Petronio Bologna, il piano stragista preparato da una cellula milanese. Emissario di Bin Laden arrestato in Gran Bretagna», *Corriere della Sera*, 23 giugno 2002, 5.

Fasano, Giusi e Fiorenza Sarzanini

2002 «Dante e il supplizio del Profeta: L'affresco gotico contestato», *Corriere della Sera*, 23 giugno 2002, 5.

Fasano, Giusi

2009 «Preparavano attentati al metro: Ordinanze per cinque magrebini», *Corriere della Sera*, 4 giugno 2009, 30.

Fedrigotti, Paolo

2009 «Esprimere l'inesprimibile: La concezione dantesca della beatitudine», *Divus Thomas*, 112, 1, 2009, 17-193.

Gabrieli, Giuseppe

1921 *Dante e l'Oriente*, Bologna, Zanichelli.

Gabrieli, Francesco

1965 *Lecture e divagazioni dantesche*, Bari, Edizioni del Centro Librario.

1984 «Maometto», in Umberto Bosco, a cura di, 1984, *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 3, FR-M, 815-6.

Gaimari, Giulia

2014 «Il sorriso dei beati nella *Commedia*. Un'interpretazione letterale», *Lettere Italiane*, 66, 4, 2014, 469-495.

Ledda, Giuseppe

2018 «Poesia e agiografia nella “Commedia”», in Giuseppe Ledda, a cura di, *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale*, in ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2018, 215-258.

Malaguti, Maurizio

1998 «La metafisica del volto nel “Paradiso” di Dante», *Nuova Umanità*, gennaio-febbraio, 1998, 135-158.

Martini, Carlo Maria

2000 «“Paradiso”. Se l’uomo guarda il volto di Dio», *La Repubblica*, 9 settembre 2000, 50-51.

Mercuri, Roberto

2016 «Figure femminili bibliche nella “Comedia” di Dante», *Linguistica e letteratura*, 1-2, 2016, 61-69.

Merola, Anna

2001 «Affresco offensivo», *Corriere della Sera*, 30 giugno 2001, p. 44.

Monti Vittorio

2002 «Minacce e video in San Petronio: Cinque arresti», *Corriere della Sera*, 21 agosto 2002, p. 11.

Osman, Hassan

1955 «Dante in Arabic», in The Dante Society, a cura di, *73rd Annual Report of the Dante Society*, Boston, Ginn & Co. (for the Dante Society), 1955, 47-52.

Sanguineti, Edoardo

1990 «I mille volti degli angeli danteschi», *Abstracta*, 5, LIII, 28-33; poi in Edoardo Sanguineti, *Dante reazionario*, Roma, Editori Riuniti, 1992, 263-271 con il titolo: «Gli angeli della “Commedia”».

Sarzanini, Fiorenza

2002 «D’Ambrosio frena: niente allarmismi», *Corriere della Sera*, 25 giugno 2002, 11.

Simmonot, Dominique

2002 «Le Souvenir de Saint-Bernard», *Libération*, 3 settembre 2002, 4-5.

Travi, Ernesto

1980 «Il tema del corpo nella Divina Commedia», *Comunicazioni sociali*, 2, 3-4, 1980, 34-61

Vettori, Vittorio

1965 «Il profilo dei santi», in Vittorio Vettori, *Storia di Dante*, Livorno, S.E.I.T., 1965, 145-150; anche in *La Palabra y el hombre. Revista de la Universidad veracruziana* (Xalapa), 35, 407-429 (all’interno del saggio *El sentido del Paraíso*).

Massimo Leone è Professore ordinario di Filosofia della Comunicazione, Semiotica della Cultura e Semiotica Visiva presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell’Educazione dell’Università di Torino, Professore part-time di Semiotica presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Cinese dell’Università di Shanghai, Cina, Membro Associato

di Cambridge Digital Humanities, Università di Cambridge, e direttore del Centro di Studi Religiosi della Fondazione Bruno Kessler di Trento. È stato visiting professor in diverse università dei cinque continenti. È autore di quindici libri, ha curato più di cinquanta volumi collettivi e pubblicato più di cinquecento articoli in semiotica, studi religiosi e studi visivi. È il vincitore di un ERC Consolidator Grant 2018, il più prestigioso finanziamento di ricerca in Europa. È caporedattore di *Lexia*, la rivista di semiotica del Centro di ricerca interdisciplinare sulla comunicazione dell'Università di Torino, caporedattore di *Semiotica* (De Gruyter) e direttore delle collane "I Saggi di Lexia" (Aracne), "Semiotics of Religion" (Walter de Gruyter) e "Advances in Face Studies" (Routledge).

**Questioni di santità
Prospettive (semiotiche) su Dante**

a cura di Magdalena Maria Kubas e Francesco Galofaro

Dannata ricchezza e beata povertà La spiritualità francescana in Dante

Alessandro Vettori

Department of Italian Studies, Rutgers University, New Brunswick, NJ, USA
vettori@rutgers.edu

Abstract

A vertical reading of Cantos XI of the *Comedy* reveals a thick network of interconnections between the administration of money in *Inferno*, the punishment of the prideful through exempla of humility in *Purgatorio* XI, and the representation of Francis's mystical marriage with Lady Poverty in *Paradiso* XI. The strong links in subject matter among the three cantos XI in the three different canticles show how the opposition between the world of economic gain of northern Italy in Dante's time and the minimalist lifestyle the Franciscans preached in the same years might very well be a deliberate choice on the poet's part. The pathway of condemning wealth in hell moves through humility (another Franciscan virtue besides poverty), before it reaches Francis's apotheosis of absolute poverty in heaven.

Key Words

Usury; Poverty; Humility; Wealth; Franciscan Order

Sommario/Contents

1. Francescanesimo e Dante
2. Condanna del denaro
3. Povertà e umiltà

1. Francescanesimo e Dante

Il Francescanesimo di Dante ha affascinato generazioni di studiosi e continua a essere argomento di ricerca anche in tempi più recenti, a cominciare dagli scritti di Raoul Manselli, passando da quelli cronologicamente ancora più vicini a noi, quali gli studi di Nicholas Havely e Ronald Herzman, per finire con la collettanea curata da Santa Casciani (v. Masseron 1946; Havely 2004; Herzman 1982, 2003; Casciani 2006). Le intersezioni fra Dante e la spiritualità francescana assumono caratteristiche molto variegata, che hanno a che fare direttamente con il Santo di Assisi e la ventata di rinnovamento evangelico da lui inaugurato agli inizi del XIII secolo, per estendersi alla filosofia e teologia di Bonaventura da Bagnoregio, figura di spicco del *Paradiso* dantesco, ma anche alle interpretazioni apocalittiche di altri seguaci della frangia più radicale del Francescanesimo, quali Ubertino da Casale e Pietro di Giovanni Olivi. Nel presente studio mi propongo invece di ritrovare nell'opera dantesca uno stretto legame con il concetto di povertà che Francesco riporta all'attenzione della spiritualità cristiana, e soprattutto della gerarchia ecclesiastica. Attraverso l'analisi di alcuni passi della *Commedia* si potrà dimostrare come Dante concepisca la povertà non soltanto come essenzialità di vita votata al risparmio di denaro e di risorse ma quale concetto spirituale più generale, cioè allargato all'assenza di tutto quanto costituisce una separazione e un ostacolo fra l'umanità redenta e la divinità, si tratti della superbia, dell'avarizia, o dell'eccessivo attaccamento a qualsiasi bene terreno, come ad esempio l'amore lussurioso. La riscoperta francescana della semplicità del messaggio evangelico ispira anche Dante a rivedere in modo radicale il rapporto con il denaro, con la proprietà e con tutto quanto lega l'umanità alla terra, fino a condurlo a considerazioni originali sull'umiltà, quale virtù essenziale nella propria visione esistenziale.

2. Condanna del denaro

Una lettura "verticale" dei canti XI della *Commedia* rivela un ben articolato discorso dantesco sulle conseguenze nefaste dell'accumulo indiscriminato di ricchezze e la ricompensa celeste per la scelta di una povertà di vita, passando per la fondamentale virtù dell'umiltà che governa il percorso salvifico. Il canto francescano per eccellenza, *Paradiso* XI, con la biografia poetica di Francesco e la storia del suo ordine, illumina il lettore sull'interpretazione dantesca di povertà quale sposa del Santo e legata a lui e alla sua spiritualità in modo indelebile, proprio come una consorte. Nella sua accezione allargata di semplicità, quale caratteristica precipua del nuovo ordine religioso, la povertà francescana diventa sinonimo di umiltà, in quanto virtù che impone la spogliazione da tutto quanto è superfluo, ivi compresa un'alta opinione di sé e del proprio operato umano, artistico e religioso. È questo il peccato di superbia che scontano le anime di *Purgatorio* X-XII, dove l'enfasi sull'arte in quanto simbolo dell'orgoglio umano dovuto al successo riprende il discorso sul lavoro disgiunto dall'accumulo di ricchezze, che è il tema affrontato in *Inferno*

XI. Nell'ultima sezione di questo canto, Dante condanna senza mezzi termini l'usura, che si contrappone all'attività lavorativa o artistica, considerata legittima perché consente la sussistenza, mentre l'accumulo disgiunto dalla fatica lavorativa di *Inferno X* si collega ad avarizia e prodigalità, già condannate in *Inferno VII*, e alla successiva rappresentazione degli usurai in *Inferno XVII*.

La condanna dantesca del denaro si colloca nel discorso più ampio della corruzione politica e soprattutto ecclesiastica, e prende corpo nelle ripetute e quasi ossessive denunce della Donazione di Costantino, vista da Dante come la matrice di tutti i mali politici, morali e culturali della sua epoca.¹ A testimonianza di quanto il poeta percepisse questo fatto storico come l'origine di una trasformazione della Chiesa da virtuosa roccaforte spirituale a fallace istituzione politica, le apostrofi contro di essa ritornano in tutte e tre le cantiche, ma sempre con toni molto negativi. In mezzo ai loculi dei papi simoniaci, che costituiscono il bersaglio dell'ira dantesca in *Inferno XIX*, alla Donazione viene attribuita la responsabilità dell'eccessivo desiderio di guadagno dei pontefici, troppo occupati da affari umani per dedicarsi al loro compito di guida pastorale delle anime; è per questo motivo che Dante accusa Costantino ai versi 115-117. Nella potente allegoria di *Purgatorio XXXII*, l'aquila lascia le penne sul carro della Chiesa già devastato dalle persecuzioni (ai versi 124-129) e l'aggressione è stata spiegata anche in questo caso come il lascito dell'Impero alla Chiesa. L'opera di Costantino viene evocata nel canto di Giustiniano, quando in *Paradiso VI* 1-6 si parla di nuovo del trasferimento della capitale dell'Impero da Roma a Bisanzio, un cambiamento, per Dante, contro natura e contrario al moto della Storia, che invece procedono entrambe da oriente verso occidente. Anche questo trasferimento è visto come un effetto indiretto della Donazione. Finanche in *Paradiso XX* 55-60, quando Costantino viene presentato nell'occhio dell'aquila del Cielo di Giove, pur non imputandogli la responsabilità delle conseguenze disastrose della sua azione (altrimenti non sarebbe beato in paradiso), si continua ad associarlo alla presunta donazione che avrebbe rovinato la purezza spirituale della Chiesa. Nonostante Dante non possedesse le conoscenze filologiche per respingere la validità storica del documento, egli lo ritiene comunque illegittimo, pur se autentico, e in *Monarchia* (III.x.1-20) cita l'*Etica* (4.1) di Aristotele per spiegarne la fallacia delle premesse e ascriverlo quindi semplicemente all'avidità di potere del papato, che ha causato più in generale la corruzione di tutta la Chiesa (Alighieri 1988: 345-351). Pur riconoscendo le gravi responsabilità degli ecclesiastici per aver abbandonato il precetto della povertà, Dante scaglia poi i suoi strali anche contro l'accumulo di ricchezze fra i laici.

In *Inferno VI* 115, Pluto, il dio della ricchezza messo a guardia del quarto cerchio, viene definito "il gran nemico" e sotto il suo controllo si puniscono nel canto seguente gli avari e i prodighi; siccome «con misura nullo spendio ferci» (VII 42), queste anime sono costrette a spingere dei pesanti macigni con il torace, a significare la pesantezza della ricchezza che hanno venerato in

¹ Il tema della Donazione di Costantino in rapporto alla corruzione della Chiesa ai tempi di Dante viene trattato in modo più esaustivo in Vettori (2021).

terra, mentre i due gruppi gridano, «Perché tieni?» e «Perché burli?» (30), per ricordarsi a vicenda lo smodato accumulo e spreco di denaro commesso in vita. Il loro movimento ritmico, per quanto lento, sembra quello di una danza attorno al cerchio che Dante paragona alla ridda, un ballo tondo fatto da molte persone insieme. Il verso di riferimento, «convien che qui la gente riddi» (24), rima con Cariddi, perché un'altra similitudine possibile associata allo scontro fra anime avarie e anime prodighe è quella con il mulinello che fa l'acqua nello stretto di Messina, allo scontro fra le acque di due mari; questo porta il poeta a menzionare Cariddi, la mostruosa divinità marina che nel Medio Evo era associata al peccato di avarizia.² Il testo dantesco sottolinea due elementi in particolare: 1) la grande moltitudine di gente in questo cerchio in rapporto ad altri gruppi di peccatori, «Qui vid' i' gente più ch'altrove troppa» (25), a sottolineare la preponderanza dell'avarizia fra i peccati dell'umanità; e 2) come la maggioranza di coloro che hanno peccato per la cattiva amministrazione del denaro furono ecclesiastici, dato che, alla domanda di Dante: «se tutti fuor cherchi / questi chercurti alla sinistra nostra» (38-39), Virgilio risponde dicendo che, se anche non tutti furono tonsurati, «tutti quanti fuor guerci» (40), ovvero ciechi. Successivamente Virgilio conferma il sospetto dantesco che la maggioranza degli avari siano in effetti tonsurati e quindi ecclesiastici:

Questi fuor cherchi, che non han coperchio
piloso al capo, e papi e cardinali,
in cui usa avarizia il suo soperchio (46-48)

L'insistenza del poeta è quindi sulla diffusione di questo peccato fra l'umanità in generale, ma l'accusa peggiore è rivolta agli uomini di Chiesa, i quali, anziché arginarlo, se ne macchiano essi stessi in misura maggiore di altri.

Nel *Purgatorio*, avarizia e prodigalità vengono punite sulla quinta cornice, dove il contrappasso rimanda nuovamente alla pesantezza dell'elemento terrestre che tiene le anime fisse sul pavimento della balza, a significare l'attaccamento ai beni materiali. La loro penosa condizione viene messa ulteriormente in evidenza dal Salmo CXVIII, di cui esse recitano il solo versetto che si addice alla pena che stanno scontando; mentre cantano «Adhesit pavimento anima mea», le anime piangono e sospirano, per esprimere il dolore che provano, ma anche il desiderio di Dio. La vicinanza alla terra è al contempo un richiamo del contrappasso analogico al loro peccato di materialismo e un sintomo dell'espiazione tramite umiliazione, dato che la posizione prona indica sottomissione; inoltre, il termine *humus*, terra, è legato etimologicamente a *humilitas*,

² L'associazione dell'avarizia a Cariddi è di origine virgiliana e si ritrova nel commento di Servio a *Eneide* III 420: «Charybdis autem in Siciliae parte posita femina fuit voracissima, ex Neptuno et Terra genita, quae, quia boves Herculis rapuit, fulminata a Iove est et in maria praecipitata: unde naturam pristinam servat» <http://vergil.classics.upenn.edu/vergil/index.php/document/index/document_id/12>.

per cui la posizione sul terreno rimanda anch'essa all'umiltà.³ Degno di nota è il fatto che le due anime con cui il pellegrino si intrattiene siano un papa e un re, rappresentanti dei due poteri supremi, quello spirituale e quello temporale. Legato mani e piedi e prono sul pavimento della cornice ad ammirare la terrenità che ne ha causato la pena, Papa Adriano V esprime la sola lamentala di non poter guardare in alto verso Dio; come dice il Papa stesso, «e nulla pena il monte ha più amara» (117), l'umiliazione di dover fissare lo sguardo in basso è fra le punizioni più dure, proprio perché lo tiene lontano dal cielo, sede della divinità. L'altro monarca punito per avarizia è il re francese Ugo Capeto, capostipite della dinastia capetingia e considerato da Dante un impostore di bassa lega, figlio di un beccaio, che usurpò il trono dei carolingi e si impadronì di beni materiali insieme al potere.

Nessuna testimonianza storica attendibile parla dell'avarizia di Papa Adriano V o di Ugo Capeto, che Dante pare prendere come modelli per la cupidigia dei monarchi. Come sottolineato da Barolini, il peccato punito sulla quinta cornice è più legato all'avidità di potere che non al denaro o ai possedimenti terreni ed è per questo che il poeta presenta qui due figure di spicco del panorama politico, quali un re e un papa (Barolini, *Digitaldante*). La Lupa evocata in *Purg.* XX 10-12 è un'immagine eloquente di desiderio smodato:

Maladetta sia tu, antica lupa,
che più che tutte l'altre bestie hai preda
per la tua fame senza fine cupa!
O ciel, nel cui girar par che si creda
le condizion di qua giù trasmutarsi,
quando verrà per cui questa disceda?

In un parallelismo diretto con *Inferno* I, la lupa/cupidigia viene messa in rapporto con l'avvento di un non meglio identificato salvatore che la sconfigurerà e instaurerà un regno di pace e di amore, il contrario di quello gestito dai due monarchi appena incontrati e successivamente dai capetingi sul trono francese.

In questi canti del *Purgatorio* tutto confluisce a condannare l'attaccamento ai beni terreni di quanti detengono il potere, siano essi papi o re; in *Purg.* XX 92-93, vengono evocati finanche i Cavalieri Templari, i ricchissimi banchieri del re di Francia, che nel 1312 vennero soppressi da Filippo il Bello in un atto di sopruso nei confronti del papato. Benché vittime della cupidigia reale che essi stessi avevano sostenuto e finanziato, la presenza del controverso Ordine dei Templari nei canti dedicati all'avarizia invita a riflettere su come il pensiero dantesco in questo contesto si rivolga al mondo della finanza e come la sua condanna sia inappellabile. Nella rappresentazione dantesca, il mondo governato dal denaro è un tutti contro tutti causato dalla cupidigia di ricchezze e di potere.

³ Riguardo a un'interpretazione di questo passo e del salmo in questione, si veda Vettori (2019: 63-67 [2021: 47-50]).

L'associazione dell'avarizia con la prodigalità è solo di Dante, dato che la prodigalità non è considerata peccato in nessun manuale teologico del tempo.⁴ La peculiarità dell'inclusione dantesca della prodigalità accanto all'avarizia, sia nell'*Inferno* che nel *Purgatorio*, si potrebbe attribuire alla grande avversione del poeta verso tutti i peccati legati al denaro, sia all'accumulo che allo sperpero; questo atteggiamento potrebbe avere origine nella cultura del denaro della Firenze di fine Duecento e inizi Trecento, che rappresenta una trasformazione radicale rispetto all'economia agraria e di scambio dei secoli precedenti.⁵

Proprio a questa smodata passione per il denaro e al nascente mondo capitalista fa riferimento la ripetuta condanna dell'usura, quale peccato associato al prestito e alla nascita degli istituti bancari. Strettamente legata alla crescita economica dei secoli precedenti a Dante, l'usura viene gradualmente legalizzata tramite l'istituzione di banche di credito e scambio che proliferano a Firenze nel XIII secolo, quando la necessità di denaro liquido per i commerci si sostituisce gradualmente a un'economia agricola incentrata sui latifondi. La condanna dantesca dell'usura è molto più forte e decisa di quanto non avvenga presso la cultura a lui contemporanea e avviene sia su basi bibliche che su basi classiche.⁶

In *Inferno* XI 79-84, Virgilio chiarisce, citando l'*Etica* (7.1) di Aristotele, che questo è un peccato di "incontinenza", la quale, indicando mancanza di moderazione o autocontrollo, è associata al concetto aristotelico di "dismisura". Successivamente, rispondendo al pellegrino Dante che domanda spiegazione del perché Dio sia offeso dall'usura, Virgilio cita di nuovo l'*Etica* (2.2) per spiegare come il sostentamento procurato dal lavoro umano, artistico o manuale, segua in tutto le leggi della creazione divina e della natura; ma poi completa il quadro citando anche il *Libro della Genesi* (3, 19), che parla del lavoro umano come fatica e sudore, condanna divina dopo la caduta dell'Eden. Faticare per guadagnarsi da vivere è il contrario dell'accumulo ozioso di denaro, che è invece la prerogativa dell'usuraio, il quale ammassa denaro superfluo solo aspettando che esso si accumuli producendo interessi e quindi ricchezza. Andando contro le leggi divine, l'usura è peccato di violenza contro Dio, insieme alla bestemmia e alla sodomia; ma nell'inferno dantesco l'usura è anche un peccato contro natura. La natura, spiega ancora Virgilio a Dante, prende le mosse dall'intelletto divino e «da sua arte», ovvero dalla sua creazione, e l'"arte" umana, intesa come *techne*, non soltanto come espressione artistica ma anche come creazione manuale, artigianale e lavorativa più in

⁴ Sia per il peccato punito sulla quinta cornice purgatoriale come legato più al potere che non al denaro, sia per l'originale associazione dantesca di avarizia e prodigalità, si vedano i commenti di Teodolinda Barolini a *Inferno* VII, sull'associazione di avarizia a prodigalità, <<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-7/>>.

e a *Purgatorio* XIX sul desiderio di potere come peccato principale di Adriano V, <<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/purgatorio/purgatorio-19/>>.

⁵ Per un'approfondita comprensione dell'economia del tempo, v. Little (1978) e Lopez et al. (1979).

⁶ Su questa distanza nella considerazione dell'usura fra la cultura tardomedievale e Dante, si veda Stifani (2005).

generale, si ispira alla natura e, essendo figlia della natura, è anche nipote di Dio. Il lavoro e il guadagno che ne seguono sono quindi derivati direttamente o indirettamente da Dio.

È per questo motivo che la *Tabula exemplorum*, la raccolta di racconti morali ed *exempla* sapienziali del XIII secolo, definisce *latrones* (“banditi”) gli usurai, dal momento che non vendono mercanzia, ma vendono invece il tempo; ma il tempo non può essere smerciato, perché non appartiene all’uomo, appartiene a Dio. Infatti, come sottolinea, Jacques Le Goff nel suo studio sull’usura, nella spiritualità medievale il tempo è dono di Dio all’umanità affinché lo utilizzi per salvarsi (Le Goff 1979). Nell’iconografia tardo medioevale gli usurai vengono rappresentati sul letto di morte con una borsa attaccata al collo o alla vita, una borsa che simbolicamente contiene il denaro guadagnato illegalmente e che in punto di morte devono restituire. La rappresentazione dantesca degli usurai contiene forti somiglianze con questa immagine; il pellegrino li scorge seduti sotto una pioggia di fuoco che cade su tutti i violenti contro Dio, con un sacchetto («una tasca», *Inf.* XVII 55) che pende loro dal collo e sulla quale è inciso lo stemma di famiglia; grazie allo stemma il poeta riconosce alcuni di loro e li può svergognare proclamando pubblicamente il loro peccato. Dante condanna la loro sete di denaro e ricchezze, ma anche l’abbandono degli antichi codici cavallereschi che abbinavano alla ricchezza fondiaria la nobiltà cortigiana, per votarsi a una cultura totalmente incentrata sull’accumulo di capitale, in particolare nella Firenze del suo tempo. Dante muore troppo presto per dare testimonianza delle ingenti ricchezze accumulate dai Bardi, dai Peruzzi e dagli Acciaiuoli, tramite la fondazione di istituti bancari che faranno di Firenze il centro finanziario europeo della metà del XIV secolo (e che costituiranno anche la fortuna artistica della città tramite il mecenatismo mediceo dei secoli successivi); il poeta non esita però a denunciare le famiglie dei Gianfigliuzzi, degli Ombriachi e degli Scrovegni, fiorentine le prime due e padovana la terza, che sono fra le famiglie identificate dagli emblemi che vede il pellegrino nel terzo girone del settimo cerchio. Raggruppare questi peccatori per famiglie anziché accusarli singolarmente rimanda alla natura collettiva di questo peccato, che di solito è associato a una dinastia anziché a un singolo, ma dimostra anche il disprezzo per questi peccatori, che per il poeta non sono degni nemmeno di essere menzionati per nome.⁷ Rappresentarli esattamente nel mezzo della prima cantica — il Canto XVII è quello centrale dell’*Inferno* — ha anche un valore poeticamente simbolico in un’opera tutta strutturata sull’ordine numerico e sulle simmetrie, quasi il poeta volesse richiamare l’attenzione dei lettori proprio su questo peccato più che su altri (v. Balducci 2016: 147). Come sottolinea Rachel Jacoff, è interessante che, pur se la tradizione ci ha tramandato la figura dell’ebreo come prestatore, gli usurai di Dante siano tutti cristiani (Jacoff 2004). L’usura fa vibrare anche una corda familiare per Dante poeta, dato che la famiglia di Dante era forse implicata in questo peccato, come dimostra con abbondanza di fonti la recente

⁷ La questione interessante del perché Dante pellegrino non riconosca nessun individuo fra questi peccatori, che sicuramente di usurai ne avrà conosciuti molti nella Firenze del suo tempo, viene affrontata da Stifani (2005: 23-24).

biografia di Alessandro Barbero.⁸ Più in generale, sembra che avarizia e usura per Dante si sostituiscano all'orgoglio come peccato più grave della sua epoca e, a questo riguardo, acquista ancora più importanza il collegamento verticale dei canti XI della *Commedia*, dall'usura in *Inferno* XI attraverso la superbia punita in *Purgatorio* XI, all'elogio francescano della povertà in *Paradiso* XI (v. Montefusco e Petricca 2020: 185).

3. Povertà e umiltà

Grazie alla riscoperta dell'essenzialità della vita evangelica riproposta dai Francescani, in tempi vicini a Dante si sviluppa una maggiore sensibilità nei confronti della povertà, soprattutto quando all'interno dell'Ordine ci si confronta e ci si scontra sulla retta interpretazione della regola di povertà assoluta tramandata dal fondatore. L'episodio cruciale che riassume letteralmente e metaforicamente l'importanza di ritornare dall'opulenza mondana alla purezza edenica è rappresentato dalla spoliazione pubblica di Francesco in Piazza San Rufino, così come questa è narrata in tutti i testi della leggenda francescana e che si è tramandata in tutta l'iconografia successiva, giottesca e non. Francesco si spoglia e rimane nudo come Eva e Adamo nel Giardino dell'Eden, per manifestare l'aspirazione alla purezza perduta; restituendo i panni al padre egli rinuncia anche alla ricchezza avita della famiglia commerciante di stoffe, per lasciarsi avviluppare nelle braccia e nel mantello del vescovo, suo nuovo padre spirituale, che lo accoglie umile e privo di qualsiasi difesa.

Forti analogie si hanno con la scena altrettanto icastica del denudamento del Re David in *Purgatorio* X, quando questi è chiamato a rappresentare l'umiltà su uno dei bassorilievi che servono da *exempla* ai superbi della prima cornice. Togliersi gli indumenti, in Francesco come in David, acquista il significato della privazione dell'orgoglio, dato che nudità significa umiltà, ma è anche sintomo di umiliazione — in quanto la copertura del vestiario costituisce una difesa e una protezione dell'identità più intima. L'assenza di indumenti e la danza scatenata del Re David di fronte all'Arca Santa vengono derisi dalla superba moglie Michal, ma sono invece lodati da Dio, il quale punisce Michal con la sterilità, una condizione che per la cultura biblica è sinonimo di morte. La miracolosità delle sculture garantisce invece alle anime che contemplan questo bassorilievo il dono di vederlo muoversi, quasi fossero presenti alla scena reale narrata nel *Secondo Libro di Samuele* 6, 1-23, e non davanti a una statica rappresentazione marmorea (v. Casagrande 1990). Dante specifica che chi contempla le immagini, sia il pellegrino che le anime dei superbi, ode il suono della musica e dei canti, osserva i movimenti e percepisce l'odore dell'incenso che emana da esse; il poeta definisce questa sinestesia un «visibile parlare» (*Purg.* X 95), un'espressione che rende in termini poetici la figura retorica in questione.

⁸ Riguardo al possibile coinvolgimento degli Alighieri con l'usura, si veda il documentatissimo studio biografico di Barbero (2020: 89-99).

È presente anche qui il concetto di *techne*, di lavoro artistico, che nel contesto miracoloso della montagna purgatoriale unisce e riassume la creazione divina e l'arte umana, che sono quindi, in questo caso unico, congiunte in un unico elemento creaturale avente origine dal divino. Così vengono descritte le sculture:

[...] quella ripa intorno
[...]
esser di marmo candido e addorno
d'intagli sì, che non pur Policleto,
ma la natura li avrebbe scorno.
(*Purg.* X 29-33)

Riprendendo la riflessione su natura, creazione divina, lavoro e arte sviluppata da Virgilio in *Inferno* XI, si sottolinea in questo passo come, per la loro bellezza e miracolosità, le sculture non sono frutto del lavoro artistico umano, ma sono forgiate direttamente da Dio, che ne è l'artista; saltando il passaggio della figlia-natura, le sculture come espressione artistica divina e non umana sono contemporaneamente figlie e nipoti di Dio.⁹ La degenerazione filiale dell'usura, che devia dal concetto di natura che dà nutrimento e sussistenza attraverso la fatica del lavoro naturale e manuale, per accumulare inutilmente beni superflui materiali, viene redenta indirettamente dall'intervento divino negli esempi purgatoriali di umiltà.

La riflessione dantesca su umiltà e superbia acquista toni alquanto contraddittori in *Purgatorio* XI, laddove si insiste sulla futilità della celebrità umana, raggiunta sia tramite i talenti naturali che con il duro lavoro di applicazione, nell'arte della miniatura di Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese, oppure nella pittura di Cimabue e Giotto, o anche nella poesia dei due Guido, Guinizzelli e Cavalcanti, e del poeta — presumibilmente Dante — che li supererà entrambi.¹⁰ Il ragionamento dantesco tende a svalutare la vanagloria associata al successo e all'orgoglio che ne derivano, ma valorizza invece l'espressione artistica come traguardo delle capacità umane, che a momenti sfidano anche la potenza creatrice divina. L'umiltà, che è antidoto all'orgoglio, è legata alla privazione, come avviene nelle altre due scene evocate nelle sculture marmoree. L'Annunciazione di Maria e il dialogo fra l'Imperatore Traiano e la vedova colgono entrambi i protagonisti in momenti di solenne vulnerabilità, quando si trovano privi di qualsiasi difesa atta a proteggerli dal destino che li aspetta; la loro disponibilità al dialogo e all'incognita del futuro li rendono umili al disegno divino. Maria accetta la maternità senza conoscere da dove provenga; Traiano abbandona il proprio status, scende da cavallo e rende giustizia alla donna. È l'eliminazione dei preconcetti e dei pregiudizi che fanno di loro degli esempi di umiltà da seguire.

⁹ Per maggiori dettagli sull'interpretazione dei bassorilievi di umiltà, si veda Vettori (2019: 96-127 [2021: 79-108]).

¹⁰ La contraddizione fra il cristianesimo di Dante e il suo smodato desiderio di celebrità viene evidenziata in Hartley (2013).

La riscrittura dantesca del Pater Noster in *Purgatorio* XI 1-24 porta ulteriormente alla luce la contraddittorietà che caratterizza l'approccio dantesco all'umiltà elogiata in questo episodio. Se da un lato la parafrasi si propone come *sermo humilis*, asservito alla superiorità del testo primario, di fatto essa, riscrivendo un testo sacro, adattandolo, modificandolo e rendendolo proprio, si mette in competizione con il *verbum Domini*, poiché il Pater è l'unica preghiera tramandata direttamente da Cristo agli apostoli nei Vangeli. La questione spinosa del rapporto fra umiltà — la virtù protagonista di questo episodio purgatoriale — e la superbia — il peccato da scontare — si manifesta nella scelta stilistica del poeta, che mette in bocca alle anime oranti di questa balza, non la versione canonica del Pater Noster, ma una parafrasi composta dal proprio ingegno artistico (Barolini 1992: 122-142 [2003: 173-198]). La riscrittura, discostandosi di gran lunga (in quanto genere letterario) dall'altezza liturgica dell'originale, si presenta come umile rifacimento parafrastico; ma, a questa parvenza di umiltà scrittoria, si sovrappone la presunzione di riscrivere in poesia umana la preghiera divina. Dante fa pregare i superbi, non con le parole di Cristo, ma con le proprie. In quanto serie di glosse che espandono e delucidano teologicamente e spiritualmente la preghiera, il testo dantesco si colloca, da un punto di vista retorico, in posizione umile e subordinata, asservito al testo maggiore e in funzione esplicativa, come sono i paragrafi e le glosse per un qualsiasi testo letterario, poetico o prosastico; ma, in quanto rifacimento della lingua divina in parole umane, da far utilizzare come preghiera purificatoria del peccato di superbia alle anime purgatoriali dell'aldilà, la parafrasi diventa invece atto di superbia contro Dio.¹¹

Sembra qui che alla semplicità della parafrasi si inframezza l'orgoglio personale dell'autore che predilige la propria versione a quella divina. Come ha già sottolineato la critica, il francescanesimo è presente in questo canto a più livelli. Nel rifacimento dantesco si riscontrano, infatti, alcune tracce di semantica francescana, a cominciare dal «laudato [...] da ogni creatura» (4-5) della seconda terzina alla «pace» (7) invocata nella terzina successiva, che riecheggia il *pax et bonum* del saluto francescano tradizionale.¹²

Ma il vero antidoto dantesco a superbia, usura e avarizia è da riscontrarsi nell'apoteosi della povertà di *Paradiso* XI 64-66; 71-75, dove Dante offre una rappresentazione di Francesco incentrata perlopiù sul suo rapporto intimo con la povertà. Nel linguaggio poetico della terza cantica, il ritorno alla purezza evangelica proposto dal Santo riprende la figura retorica del linguaggio mistico utilizzato dalla *Legenda* francescana del secolo precedente, per alludere all'intimità stabilita da Francesco con la povertà come a un matrimonio che li lega indelebilmente al cospetto divino. Ma Dante aggiunge il dettaglio

¹¹ Quanto Rita Copeland afferma del *Convivio* di Dante come lingua volgare asservita in tutta la complessità del rapporto che la lega al testo primario è applicabile anche al Pater Noster di *Purgatorio* XI (Copeland 1991: 184).

¹² I forti accenti di umiltà presenti nella riscrittura del Pater Noster vengono messi in evidenza in Mazzucchi (2014: 310). Il saggio non manca di portare all'attenzione di lettrici e lettori i forti e numerosi echi francescani presenti nel rifacimento della preghiera evangelica (pp. 311 *et passim*), che anticipa, «significativamente e quasi per *antiphrasim*», *Paradiso* XI (p. 311).

della vedovanza della donna, che è al contempo una critica alla Chiesa che non ha mantenuto la vicinanza all'essenzialità predicata da Cristo e trasmessa dai Vangeli, e un'esaltazione delle altezze spirituali raggiunte da Francesco che risollevarono la Chiesa dalla corruzione in cui è precipitata:

Questa, privata del primo marito,
millecent'anni e più dispetta e scura
fino a costui si stette senza invito;
[...]
sì che, dove Maria rimase giuso,
ella con Cristo pianse in su la croce.
(*Par. XI* 64-66; 71-72)

La narrazione esalta Francesco per le sue doti di umiltà e povertà, mentre accusa indirettamente quanti nella Chiesa hanno fatto la scelta contraria, preferendo ricchezza e opulenza. Sembra che la vicinanza a Cristo, tratteggiata in altri riferimenti presenti in *Paradiso XI*, quali il luogo di nascita a est che serve a creare il parallelismo di Ascesi/Assisi con l'Oriente (53-54), si attui poi quasi esclusivamente attraverso la modulazione della presenza della povertà, personificata nella sposa che lo accompagna per tutta la vita. Al verso 58 è «tal donna» che lo guida a lottare contro i disegni paterni sulla propria vita, poi il matrimonio mistico al momento della spoliazione pubblica ai versi 61-63, per narrare quindi della vicinanza di Cristo stesso alla medesima sposa fino ad accompagnarlo sul calvario ai versi 64-72 e annunciare infine a chiare lettere chi sono questi due amanti:

Ma perch' io non proceda troppo chiuso,
Francesco e Povertà per questi amanti
prendi oramai nel mio parlar diffuso.
(*Par. XI* 73-75)

Da questa unione intima vengono generati i figli dell'Ordine, i frati che lo seguono e che si scalzano anch'essi per seguire l'esempio del maestro (79-84); la privazione delle scarpe li accomuna ai poveri del loro tempo ma è anch'essa sinonimo di spoliazione e vicinanza alla sposa. Il sigillo papale sulla Regola dell'Ordine (93), la visita al Sultano (100-102), le stimmate (106-108) e infine la morte (115-117) sono tutte fasi della vita del Santo che dipendono da quella scelta preliminare in favore della povertà, a cui egli rimane legato dall'inizio alla fine della sua vita convertita, proprio come in un matrimonio.

Il dettaglio della povertà come sposa di Cristo, prima di diventare sposa di Francesco, deriva direttamente dai testi della *Legenda* francescana e ricorre nelle agiografie di Bernardo di Chiaravalle e Tommaso da Celano, ma si fa risalire più specificamente al trattato anonimo *Sacrum commercium Sancti Francisci cum Dominna Paupertate* (Paolazzi 1990). Questo testo narra della ricerca affannosa di Madonna Povertà da parte di Francesco e dei suoi frati ed è corredato di tutti i topoi del genere provenzale e cavalleresco, fra cui il

concetto del totale asservimento del cavaliere all'amata (conosciuto come il *Frauendienst*) e la donna amata che diventa, secondo la terminologia provenzale corrente, un *Midons*, il mio signore (con un interessante rovesciamento dei generi), e il cui stato sociale supera di gran lunga quello dell'uomo a lei asservito. Madonna Povertà porta già nel suo nome il paradosso dell'applicazione di certi stilemi dell'amor cortese alla mistica francescana, per cui si chiama la personificazione della povertà con l'appellativo di Madonna, un titolo onorifico riservato a damigelle altolocate, mentre della donna si invertono poi tutte le qualità estetiche. Quando Francesco e i suoi frati giungono alla sommità della montagna trovano una donna brutta, consumata dalla fame, spettinata e vestita di stracci, tutte caratteristiche che rovesciano gli stilemi di bellezza ed eleganza della tradizione provenzale, senza però trasformare il testo in una descrizione satirica. In questa estetica del brutto *ante litteram*, Francesco si innamora di Madonna Povertà proprio perché essa conserva le qualità contrarie a quelle dell'amore mondano ed è chiaro dagli abbondanti riferimenti biblici del testo che la donna è anche un'allegoria della Sapienza, oltre che della Povertà, quella Sapienza cioè che aleggiava nel vuoto dell'universo, unica compagna di Dio onnipotente prima della creazione del cosmo. Come nel *Sacrum Commercium*, in *Paradiso XI* la Povertà è sposata a Cristo ed è l'unica che sale con lui al culmine del martirio, al contrario di Maria che rimane invece ai piedi della croce.

In forma letterale tramite la condanna dell'usura, dell'avarizia e della prodigalità, o in forma allegorica tramite l'esaltazione della Madonna Povertà francescana, Dante lancia un invito martellante a riscoprire la moderazione finanziaria come virtù sia laica che, soprattutto, ecclesiastica. Il poeta riscontra nell'atteggiamento francescano nei confronti della povertà una soluzione alla questione dell'eccessiva ricchezza e opulenza della Chiesa, che egli fa risalire alla Donazione di Costantino. L'allegoria della povertà francescana, se da una parte si presenta come una critica sociale del poeta al capitalismo nascente nella Firenze a lui contemporanea, dall'altra ricopre la funzione poetica di fare da specchio a Beatrice, la donna desiderata e da ritrovare al termine di un cammino tortuoso alla sommità di una montagna, che è, così come nel *Sacrum Commercium*, la montagna che conduce alla donna amata, ma che ha come destinazione finale Dio stesso.

Il rapporto di Dante con il denaro è inestricabilmente legato alla storia dell'economia fiorentina del suo tempo e trova una risposta nelle prese di posizione dei radicali francescani su come mettere in atto la povertà predicata dal Fondatore dell'Ordine. Dal Francescanesimo, Dante assume anche l'idea di uno stretto connubio fra essenzialità economica della vita e umiltà come virtù più importante dell'etica umana, oltre che della religione cristiana, tanto da essere rappresentata all'ingresso della montagna purgatoriale, a governare tutta l'ascesa purificatoria. Questo dinamico interagire fra povertà, Francescanesimo e umiltà si sviluppa nei Canti XI delle tre Cantiche e trova esplicitazione in un'analisi verticale di questi canti.

Bibliografia

Alighieri, Dante

1988 *Monarchia*, a cura di M. Pizzica, Introduzione di G. Petrocchi, Milano, Rizzoli.

Balducci, Marino Alberto

2016 «Usura, protocapitalismo e Giotto nel canto XVII dell'Inferno di Dante», *Romanica Cracoviensia*, 3, 147-155.

Barański, Zygmunt

2002 «Canto XI», in G. Güntert e M. Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso*, Firenze, Franco Cesati, 151-164.

Barbero, Alessandro

2020 *Dante*, Bari, Laterza.

Barolini, Teodolinda

1992 *Undivine Comedy: De-theologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press; tr. it. *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, 2003.

2018 «Inferno 7: Aristotle and Wealth, with a Note on Cecco d'Ascoli», in *Commento Baroliniano, Digital Dante*, New York, Columbia University Libraries. <<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-7/>>.

Calenda, Corrado

2013 «Canto XI», in A. Mazzucchi e E. Malato (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno – 1. Canti I-XVII*, Roma, Salerno Editrice, 343-365.

Casagrande, Gino

1990 «“Esto visibile parlare”: A Synaesthetic Approach to *Purgatorio* 10. 55-63», in P. Cherchi e A. C. Mastrobuono (a cura di), *Lectura Dantis Newberriana II*, Evanston, Northwestern University Press, 21-57.

Casciani, Santa (ed.)

2006 *Dante and the Franciscans*, Leiden, Brill.

Copeland, Rita

1991 *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge, Cambridge University Press.

Corrado, Massimiliano

2013 «Canto XVII», in A. Mazzucchi e E. Malato (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno – 1. Canti I-XVII*, Roma, Salerno Editrice, 526-572.

Cristaldi, Sergio

2017 «Purgatorio XI», in E. Pasquini e C. Galli (a cura di), *Lectura Dantis Bononiensis. Volume VII*, Bologna, Bononia University Press, 5-37.

Delcorno, Carlo

2011 «Inferno XI», in E. Pasquini e C. Galli (a cura di), *Lectura Dantis Bononiensis. Volume VII*, Bologna, Bononia University Press, 137-156.

Doglio, Maria Luisa

2015 «Sul canto VII dell'*Inferno*. Avarizia e accidia. Vizi capitali e gente senza identità umana. Abbruttimento e fango», in M. L. Doglio, «*Più aperto intendi ancora: tre letture dantesche*. Inf. VII, Purg. XVII, Par. XXXII, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 3-20.

Farrell, Joseph (ed.)

2014 *The Vergil Project*, Philadelphia, University of Pennsylvania. <<http://vergil.classics.upenn.edu/vergil/index.php/>>.

Ginzburg, Carlo

2010 «Dante's Blind Spot (*Inferno* XVI-XVII)», in S. Fortuna, M. Gragnolati e J. Trabant (eds.), *Dante's Plurilingualism, Authority, Knowledge, Subjectivity*, New York, Routledge, 150-163.

Hartley, Julia Caterina

2013 «Fame and Glory in Dante's *Commedia*: Problematizing *Purgatorio* XI», *MHRA Working Papers in the Humanities*, 8, 19-29.

Havely, Nicholas

2004 *Dante and the Franciscans: Poverty and the Papacy in the Commedia*, Cambridge e New York, Cambridge University Press.

Herzman, Ronald

1982 «Dante and Francis», *Franciscan Studies*, 42, 96-114.

2003 «From Francis to Solomon: Eschatology in the Sun», in T. Barolini e H. W. Storey (a cura di), *Dante for the New Millennium*, New York, Fordham University Press, 320-333.

Hosle, Paul

2021 «New Light on Dante's Construction of Geryon», *Bibliotheca Dantesca: Journal of Dante Studies*, 4, 67-86.

Jacoff, Rachel

2004 *Dante and the Jewish Question*, Center for Medieval and Renaissance Studies, Bernardo Lecture Series, 13, New York, Binghamton.

Karp, Morris

2020 «Dante's Coins: Currencies of Justice in the Three Kingdoms», *Dante Studies*, 138, 92-127.

Le Goff, Jacques

1979 «The Usurer and Purgatory», in AA. VV., *The Dawn of Modern Banking*, New Haven (CT), Yale University Press, 25-52.

Little, Lester K.

1978 *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe*, Ithaca (NY), Cornell University Press.

Lopez, Robert et al.

1979 *The Dawn of Modern Banking*, New Haven (CT), Yale University Press.

Masseron, Alexandre

1946 *Dante Alighieri, le grand poète qui tant aime saint François*, Paris, Éditions Franciscaines.

Mazzucchi, Andrea

2014 «Canto XI. Filigrane francescane tra i superbi», in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento Canti per Cento Anni. II. Purgatorio – 1. Canti I-XVII*, Roma, Salerno Editrice, 298-336.

Meier, Franziska

2021 «Canto VII», in Z. Barański e M. A. Terzoli (a cura di), *Voci sull'Inferno di Dante: una nuova lettura della prima cantica. Volume 1*, Roma, Carocci, 195-215.

Montefusco, Antonio; Petricca, Filippo

2020 «Introduction», in Montefusco et al., *Dante and Economics*, «Dante Studies», 138, 176-308.

Oldcorn, Anthony

2008 «Canto XI. Gone with the Wind», in A. Mandelbaum, A. Oldcorn e C. Ross (eds.), *Lectura Dantis. Purgatorio. A Canto-by-Canto Commentary*, Berkeley, University of California Press, 103-118.

Paolazzi, Carlo (a cura di)

1990 *Sacrum commercium Sancti Francisci cum Domina Paupertate*, in *Fonti francescane. Scritti e biografie di san Francesco d'Assisi. Cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano. Scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi*, Padova, Messaggero di S. Antonio Editrice, 1625-1666.

Ravenscroft, Simon

2011 «Usury in the Inferno: Auditing Dante's Debt to the Scholastics», *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 42, 89-114.

Stifani, Cosimo

2005 «Gli usurai nell'Inferno dantesco: uno squarcio nel costato di Cristo», *Rivista di Studi Italiani*, 23 (2), 17-34.

Vettori, Alessandro

2021 «Dante, Costantino, il papa e la povertà francescana», *Mimesis. Minima Philosophica*, 30, Atti del Convegno “Tra Monarchia e Commedia: Filosofia e poesia della giustizia” (Università di Torino, 1-2 ottobre, 2020), 153-172.

2019 *Dante's Prayerful Pilgrimage: Typologies of Prayer in the Comedy*, Leiden e Boston, Brill; tr. it. *L'ascesa a Dio: Tipologie della preghiera nella Commedia di Dante*, 2021.

Alessandro Vettori è Professore ordinario di Letteratura Italiana e Letteratura Comparata alla Rutgers, The State University of New Jersey, USA, dove dirige il Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana. Le sue pubblicazioni comprendono volumi monografici e collettanei su Jacopone da Todi, Francesco d'Assisi, Dante, Boccaccio, Giuseppe Berto e articoli su Diego Fabbri e Luigi Pirandello. Dirige la rivista d'italianistica *Italian Quarterly* e cura la collana di traduzione “Other Voices of Italy” presso la Rutgers University Press.

Questioni di santità**Prospettive (semiotiche) su Dante**

a cura di Magdalena Maria Kubas e Francesco Galofaro

**La *Commedia*, le litanie, la santità
Alcune riflessioni tra il *Purgatorio* XIII
e il *Paradiso* XXXIII¹***Magdalena Maria Kubas*Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione, Università di Torino, IT
magdalenamaria.kubas@unito.it**Abstract**

The purpose of this article is to examine traces of the litanies in two of the three canticles of Dante's *Divine Comedy*. Starting from a previous study of the presence of litany in medieval poetry, as well as a theoretical study dedicated to both the evolution of the litany and the *Weltanschauung* that accompanied such process, I examine short fragments of the *Purgatorio* (XIII) and the *Paradiso* (XXXIII). The aim is to analyze the litanic (intertextual) elements and techniques found in Dante's poem. In the *Purgatorio* (XIII) there is a direct quotation from the *Litany of the Saints*, while in the *Paradiso* we find typically litanic rhetorical-semantic modes, as the prayer to the Holy Virgin in the final canto of the poem. Both litany and lauda appear in moments of prayer (Christian and pagan) in the above-mentioned cantos. Both of these genres constitute models that build the representations of sanctity in Dante's poem.

Key Words

Purgatory; Paradise; litanies; Marian antonomasia; sanctity

Sommario/Contents

1. Premessa
 2. Le litanie e la litanicità
 - 2.1. *Elementi litanici nella Commedia*
 3. Nel *Purgatorio*: una trama litanica
 4. Nel *Paradiso*: un elogio litanico
 5. Conclusioni
- Bibliografia

¹ Questo articolo si inserisce nell'attività di ricerca finanziata dal Progetto ERC "NeMoSanctI: New Models of Sanctity in Italy (1960s-2000s) – A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiography, and Narratives". Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio europeo della ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Orizzonte 2020 dell'Unione Europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314.

1. Premessa

La breve e necessariamente parziale indagine che vogliamo sottoporre all'attenzione degli studiosi è dedicata alle tracce delle litanie nella *Commedia* dantesca. I due principali rami della tradizione litánica sono rappresentati da preghiere che ancora oggi sono in uso nella Chiesa di Roma: le *Litanie dei Santi* e il gruppo delle litanie alla Beata Vergine. La struttura di queste preghiere, anaforica ed enumerativa, a prima vista potrebbe non sembrare un elemento attraente da utilizzare in un poema epico, ma uno studio approfondito del genere litánico permette di aprire alcune questioni retoriche, legate all'invocazione ai santi e alla Madonna. In questo saggio saranno prese in considerazione le questioni genetiche e semantiche, legate all'epoca di nascita e evoluzione delle litanie. Alla luce di queste premesse la litania si rivela come un genere ricco di mezzi espressivi, che genera un'onomastica associata al movimento anaforico e iterativo.

La litania – un genere che nel Duecento esercitò un forte influsso sulla poesia in volgare delle prime scuole della penisola italiana – è un genere che ebbe una grande diffusione sia come preghiera sia come generatore di moduli discorsivi fuori dall'ambiente religioso. Per poter includere le molteplici forme ed espressioni di questo influsso formale e semantico, a livello del significante e del significato, preferiamo parlare della litanicità come carattere. Una ricognizione bibliografica preliminare permette di affermare che si tratti di un aspetto inesplorato della *Commedia* dantesca. Nel presente contributo, dopo una breve sintesi (2) dedicata alla storia e l'evoluzione del genere litánico, analizzeremo la presenza litánica esplicita e citazionale nel canto XIII del *Purgatorio* (3) e i riferimenti litánicos (e laudistici) presenti nella preghiera alla Vergine che chiude il *Paradiso* (4).

2. Le litanie e la litanicità

Per illustrare le modalità con cui la litania è elaborata nella seconda e terza cantica della *Commedia* è utile focalizzarne alcuni elementi e, a grandi linee, anche la storia. L'analisi che presento in seguito è la seconda tappa di un lavoro più ampio,² che comprende l'esame di alcuni elementi della *Commedia* alla luce di una parentela, vicina o lontana, con le litanie e la concezione del mondo ad esse collegata. Notiamo soltanto che le principali forme liriche del Duecento – che compongono la cultura letteraria e di preghiera di Dante³ – sono altamente permeabili alla litania. Prima di procedere con l'analisi dantesca a nostro parere è necessaria una sintesi della storia del genere litánico,

² Una prima tappa è lo studio *Litanic Verse. Italia*, del 2018. Le tappe successive sono state presentate durante i convegni: "Questioni di santità: prospettive semiotiche su Dante", che si è svolto il 10 giugno del 2021, e l'Annual Meeting dell'American Name Society, tenutosi dal 21 al 23 gennaio del 2022.

³ Vi sono molti studi riguardo alle fonti e la cultura liturgica (e paraliturgica) di Dante, per dare una segnalazione minima ricordo soltanto: Meersseman (1966), Anaya Martinez (1989), Ardissino (2009), Reynolds (2010), il volume collettivo a cura di Ledda (2013) Maldina (2018), Forcellini (2018), Fosca (2020).

la cui evoluzione è poco nota. Inoltre, vengono confusi i due rami principali della tradizione litanica e le loro diramazioni. Procediamo perciò a una breve rassegna.

La litania è una preghiera cristiana, liturgica o paraliturgica. Dopo una proliferazione medievale, nel periodo successivo al Concilio di Trento fu ridotto il numero delle litanie: l'orazione fu anche normalizzata. Si tratta, tradizionalmente, di una preghiera collettiva – in cui partecipano un diacono e un gruppo di fedeli – oggi ammessa anche per la recitazione privata. La litania fa parte di alcune ricorrenze liturgiche e di celebrazioni straordinarie. Si espleta in una serie di invocazioni e suppliche: le prime sono indirizzate alla Vergine e ai santi e per loro intercessione, a Dio. Così come si sono evolute, soltanto le *Litanie dei santi* conservano oggi la parte delle suppliche rivolte direttamente a Dio: esse costituiscono la parte finale della litania in questione. Il tratto più visibile (o udibile) delle litanie è il carattere anaforico ed enumerativo dei testi. L'esecuzione pubblica coinvolge di solito un officiante che dialoga con una comunità: in una suddivisione dei ruoli che si dice “responsoriale” l'officiante elenca mentre la collettività risponde con la formula fissa (*prega per noi, ascolta la nostra supplica*, e simili).

Le litanie, nate in latino, a partire dal Concilio Vaticano II sono ufficialmente in uso in varie lingue nazionali. Tuttavia, nell'epoca del grande fermento dei volgari furono recitate e riportate in manoscritti le litanie ad esempio in toscano.⁴ La storia della litania si divide in due grandi rami: quello relativo alla *Litania dei santi* e quello che riguarda il gruppo, non del tutto omogeneo, delle litanie alla Vergine. Gli studiosi concordano sul fatto che l'origine della *Litania dei santi* è da collocare in Medio Oriente, dove furono ritrovati i prototipi testuali più antichi, anche se le litanie assunsero la forma a noi nota nel passaggio in Occidente, attraverso le traduzioni. La *Litania dei santi* arrivò a Canterbury nel settimo secolo come frutto di un'evoluzione della liturgia antiochiana (Baumstark 1906, Lapidge 1991). L'impulso alla nascita della *Litania aquileiese*, nota anche come *veneziana* (più tardi nasceranno le *Litanie lauretane*) è innescato all'inizio del IX secolo dalla traduzione latina dell'*Inno Acatisto alla Madre di Dio* (Meersseman 1960; Persic 2004) attribuito a Romano il Melode. *Letania Beatae Mariae Virginis* è attestata nel canto liturgico a Venezia fino quasi a metà Ottocento. A questo ramo appartengono anche le litanie recitate dai frati Predicatori, i Domenicani, che all'interno del proprio ordine svilupparono una lunga versione delle litanie mariane, collegate con il modello veneziano a livello della struttura testuale e per la ricchezza dell'immaginario antonomastico. Mancano edizioni di testi per lo studio di questa tradizione litanica:⁵ le notizie in questa direzione potrebbero aiutare a riflettere sui possibili legami di Dante con le litanie più in generale. Oggi sappiamo

⁴ In un fascicolo di nozze di fine Ottocento è riportato il testo della litania alla Vergine in toscano tratto da un *Orationarium* trecentesco di Volterra. Ne diamo notizia in Kubas (2018: 54).

⁵ I legami danteschi con la cultura dei frati Predicatori sono abbastanza noti e non è necessario illustrarli qui, mentre una possibile relazione tra l'universo delle confraternite, la cultura dei Domenicani e l'opera dantesca risulta un territorio poco esplorato. Oltre al già citato Maldina (2018) segnalò anche Biasin (2020).

soltanto che questo tipo di preghiere veniva recitato nei conventi dell'ordine già a metà del Duecento. Infine, le *Litanie lauretane*: nella versione che arriva ai nostri giorni, con ogni probabilità rappresentano uno stadio (comunque medievale) dello sviluppo della preghiera litanica alla Vergine. I testi più antichi sono del XII secolo (Meersseman 1960: 222-229). Il medioevo italiano vide una proliferazione delle litanie appartenenti a entrambi i rami della tradizione, con versioni (precoci) anche in volgare (v. Giannini 1893; Aranci 2004).

Un'interessante ricostruzione dello sviluppo *genetico* della litania è stata recentemente proposta da Witold Sadowski (2011: 29-61). Utilizzando una metafora, un concetto della biologia, lo studioso ha individuato tre geni che, fondendosi in condizioni favorevoli, diedero vita alla litania:

- a) l'ectenìa: è una preghiera liturgica di grande importanza nel rito bizantino. È composta da una serie di orazioni per diverse necessità, con la suddivisione dei ruoli tra l'officiante e i fedeli. Nella liturgia romana questo elemento è noto, in una forma più breve, come *Oratium fidelium* («Signore, pietà / Cristo, pietà / Signore, pietà»), presente nella liturgia dai tempi di Gregorio Magno e trasmesso dal *Sacramentario gelasiano*. La supplica *kyriale* apre ogni litania. Inoltre, le *Litanie dei santi*, dopo l'elenco degli intercessori, contengono anche una serie di orazioni ecteniali;
- b) il chairetismo: il termine greco χάρη, "gioisci", nelle traduzioni latine dell'*Inno Acatisto alla Madre di Dio* fu reso con l'*ave* (Del Grande 1948). Nell'inno in questione è un elemento ricorrente e inframezzato da attributi della Vergine o nomi di santi. Ogni attributo, chiamato *antonomasia litanica*, è preceduto dal saluto che in questo modo si ripete all'inizio di ogni verso. La preghiera, una rappresentazione dell'Annunciazione, contiene anche parti narrative che introducono la scena. Volendo ipotizzare una linea di sviluppo delle litanie mariane, in sintesi andrebbe sottolineata la contrazione dell'elemento chairetistico più esplicito e l'arricchimento di quello antonomastico. Tuttavia, a livello semantico quello stesso elemento si preserva nel carattere eulogico delle invocazioni-antonomasie mariane;
- c) la polionimia, il terzo gene della litania, permette di generare gli elenchi che ne sono la parte più riconoscibile:⁶ si tratta anche di un elemento presente già nelle *Litanie solari* o *Litanie di Ra* in uso nell'Antico Egitto. Si tratta di alcune preghiere ritrovate nelle tombe dei faraoni sepolti tra il XV e il XII secolo avanti Cristo (Gadalla 2017), orazioni che accompagnavano le anime nell'aldilà. Il gene polionimico compì un grande viaggio, nel tempo e nello spazio, passando nella cultura di preghiera giudaica, nella scrittura biblica, in salmi per approdare all'innologia del cristianesimo antico (v. anche in Sadowski 2011: 36-42). Ci limiteremo a un solo esempio biblico, un frammento del *Cantico dei tre giovani nella fornace* del Libro di Daniele testimone di uno dei passaggi menzionati in precedenza:

Benedetto sei tu, Signore, Dio dei padri nostri,
degnò di lode e di gloria nei secoli.

⁶ Per una grammatica generativa (regolare) delle litanie cfr. Galofaro e Kubas (2016).

Benedetto il tuo nome glorioso e santo,
degnò di lode e di gloria nei secoli.
(Daniele 3, 52)

La fusione dei suddetti geni si consolidò in una ricchissima produzione testuale. Nel medioevo il successo del genere litanico fu più o meno immediato. Esso derivava forse dalla capacità di combinare gli elementi formali e genetici. La coesione interna era assicurata da una visione «particolare e marcata», che «può essere riferita a una concettualizzazione del mondo e una prospettiva sulla vita», «un meccanismo di mediazione tra letteratura e vita» (Sadowski 2018: 235; 237). I tre geni possono essere combinati in parte o tutti insieme dando luogo a uno spazio-temporale circolare *completo* (di tutte le sue componenti genetiche e semantiche) oppure *parziale* (parleremo allora di «sezioni del cerchio», *ivi*: 235-237). È una visione del mondo che ci avvicina a Dante.

2.1. Elementi litanici nella Commedia

Per ciascuno dei tre geni della litanìa si può presentare un collegamento con la *Commedia*. I riferimenti possono manifestarsi in forma diretta, come un intertesto, o in forma meno evidente, come una ripresa che si attua sul lato del significante, o quello del significato:

- i. le litanie come modello retorico;
- ii. le litanie come intertesto;
- iii. la ripresa parziale dello spazio-tempo litanico.

Nel presente contributo analizzeremo in maniera estesa:

- i. Un esempio di struttura anaforica, enumerativa ed invocativa che produce le catene nominali. Questo tipo non è infrequente nella *Commedia*: a proposito ricorderemo un frammento del canto XII del *Purgatorio*, un passaggio in cui il *significante* litanico è adeguato alle necessità formali specifiche della *Commedia*. Nel canto XII del *Purgatorio*, dopo un'anafora che coinvolge il verbo "vedea" seguito da una catena di nomi, vi è una serie di invocazioni che aprono le terzine. La disposizione dell'invocazione e la perifrasi ad essa annessa rinviano a un modello che troviamo nelle litanie:⁷

O Niobè, con che occhi dolenti
vedea io te segnata in su la strada,
tra sette e sette tuoi figliuoli spenti!

O Saùl, come in su la propria spada
quivi parevi morto in Gelboè,
che poi non senti pioggia né rugiada!

⁷ Abbiamo analizzato questo genere di struttura assieme alla litanicità di cui si fa portatrice in Kubas (2015).

O folle Aragne, sì vedea io te
già mezza ragna, trista in su li stracci
de l'opera che mal per te si fé.

O Roboàm, già non par che minacci
quivi 'l tuo segno; ma pien di spavento
nel porta un carro, senza ch'altri il cacci.
(*Purgatorio*, XII, 37-48)⁸

L'espedito formale fa sì che il significante (litanico) si riempia di elementi non litanici. È un modo di riprendere le litanie che può essere trovato in ogni epoca, quasi una tecnica: il grado della percezione della litanicità dipende dal risalto dato al significante litanico e (chiaramente) dalla sensibilità e la cultura dei lettori. La grande forza di queste terzine deriva proprio dalla *dispositio*: dopo la prima invocazione, l'espressione che nei versi successivi si sviluppa in una storia – tra l'altro raccontata in una prospettiva centrata sull'io⁹ – letta nel primo verso in cui appare crea un effetto paragonabile alla perifrasi che nelle litanie rende gli attributi di un destinatario sacro. La perifrasi litanica non rappresenta solo il valore affermativo; molte volte assume una funzione narrativa¹⁰ che sostituisce e sintetizza uno spazio che altrove è più ampio. Grazie alla compiutezza del verso e la corrispondenza tra le terzine in questione e le frasi, si crea un effetto di chiusura di ogni unità metrica (terzina), proprio come se fosse una riga/ un "versetto" della litania. Tornando ai rapporti tra significato e significante: più in generale è possibile anche il caso opposto, in cui il significante non litanico diventi contenitore per un contenuto litanico.

ii. l'intertesto litanico nel canto XIII del *Purgatorio*;

iii. le invocazioni alla Vergine che aprono il XXXIII canto del *Paradiso*, in particolare in rapporto alla lauda duecentesca delle confraternite dei laici la quale, stando ai nostri studi, veicolò il passaggio di alcuni espedienti litanici nella poesia in volgare. Dalle litanie deriva un altro modello retorico di successo: si tratta dell'invocazione antonomastica attuata in forma di epiteti, perifrasi ecc. In più punti della *Commedia* dantesca troviamo l'elogio della Vergine (e anche di Beatrice: la santità di questa figura è costruita testualmente anche grazie all'effetto che creano le invocazioni antonomastiche presenti nelle litanie, da lì riprese nel Duecento sia nella lauda mariana sia nella poesia d'amore).¹¹

⁸ Per le citazioni dalla *Commedia* v. Dante, *Purgatorio*, 2019 e Dante, *Paradiso*, 2020.

⁹ Quindi con un principio non litanico: la litanìa è recitata da una voce unitaria ma collettiva.

¹⁰ Cfr. Sadowski (2011: 70-75).

¹¹ Abbiamo avuto modo di esaminare l'effetto retorico e pragmatico di questa ripresa nelle invocazioni a Beatrice e alla Vergine *Commedia* durante il convegno annuale dell'American Name Society (21-23.01.2022). La ripresa delle modalità antonomastiche nella lauda e nella poesia d'amore duecentesche è approfondita in Kubas (2018: 45-51, 157-175).

3. Nel *Purgatorio*: una trama litanica

Il punto della *Commedia* più contaminato dal punto di vista litanico si colloca nel canto XIII del *Purgatorio*. Siamo nella seconda cornice, luogo di penitenza degli invidiosi. Nel verso 9 lo spazio circostante è descritto come vuoto («col livido color della petraia»): il livore, secondo la tradizione del commento, riflette il tipo del peccato da spiare. Dante e Virgilio camminano verso la luce. A breve ci sarà un'interazione con i penitenti: alla ricerca della litanicità abbiamo individuato un primo momento di contaminazione, in cui Virgilio esprime un'invocazione e una preghiera al sole:

O dolce lume a cui fidanza i' entro
per lo novo cammin, tu ne conduci»,
dicea, «come condur si vuol quinc' entro.

Tu scaldi il mondo, tu sovr' esso luci;
s'altra ragione in contrario non punta,
esser dien sempre li tuoi raggi duci.
(*Purgatorio*, XIII, vv. 16-21)

È un momento che precede l'intertesto litanico. Abbiamo accennato al legame genetico tra la capacità litanica del nominare in maniera plurima. Non senza un motivo l'invocazione al sole non è assegnata a Dante, ma ciò che non è immediatamente intuibile è il legame tra la *preghiera* (pagana) di Virgilio e quella di Dante: l'antonomasia invocativa ne è un segno superficiale. Più in profondità c'è il riferimento alle antichissime *Litanie solari*, che abbiamo ricordato nel paragrafo storico di questo saggio. I due frammenti del *Purgatorio* che qui analizziamo sono posti quasi l'uno di fronte all'altro, come se potessero rispecchiarsi l'uno nell'altro. Il legame è inoltre confermato in un contesto più ampio: la presenza della visione della luce divina di Pseudo-Dionigi Areopagita fa pensare a un'anticipazione delle costruzioni del *Paradiso*. Dopo l'invocazione di Virgilio il lettore è richiamato per un istante alla situazione narrativa. Arriva in volo un gruppo di spiriti, percepibile solo attraverso le parole d'amore che si odono. Dante sente le espressioni d'amore gratuito, con due esempi di tale amore tratti dal Vangelo e un esempio della storia antica (si tratta di frasi pronunciate da Maria, Oreste e Gesù). Virgilio invita Dante ad aprire bene gli occhi: la schiera degli invidiosi è vestita con manti «al color de la pietra non diversi» (v. 48). Nel momento dello sguardo attento è attiva anche la percezione uditiva:

E poi che fummo un poco più avanti,
udia gridar: “Maria, òra per noi”:
gridar “Michele” e “Pietro” e “Tutti santi”.
(vv. 49-51)

Vi è un gruppo di persone indistinte, vestite in sai color livido, che rappresentano l'aspetto collettivo della recitazione litanica, vi sono le *Litanie dei santi*. Dopo un attimo di immobilità, riprende il movimento, mentre nel testo dominano di nuovo le percezioni visive. Dante si avvicina, vede un gruppo degli spiriti ammassati tra loro e stretti contro la cornice. L'alternanza tra vista e udito è un elemento tipico di questa sosta purgatoriale. Vi è quindi la metafora dei ciechi:

Così li ciechi a cui la roba falla,
stanno a' perdoni a chieder lor bisogna,
e l'uno il capo sopra l'altro avalla,

perché 'n altrui pietà tosto si pogna,
non pur per lo sonar de le parole,
ma per la vista che non meno agogna.
(vv. 61-66)

La descrizione culmina con la famosa raffigurazione delle palpebre cucite (vv. 69-72). Riassumendo, vi sono due viandanti che osservano il paesaggio visivo e sonoro: quest'ultimo è composto di voci che presentano una connotazione intertestuale forte. Tra di esse vi è la *Litania dei santi*. Rispetto alla veste completa del testo, o anche a quella accorciata e adeguata ad alcune celebrazioni sacramentali della Chiesa, manca l'introduzione, il *kyrie*. Curiosamente per Dante, non vi è nessun accenno alla Trinità che, come sappiamo, era un oggetto di contesa del Grande Scisma e un elemento spesso sottolineato nella poesia spirituale del Duecento. Prendiamo in esame ciò che è presente, ciò che in sintesi rappresenta la litania rendendo riconoscibile l'intertesto. La prima invocazione è alla Vergine, segue la formula di risposta che nelle condizioni liturgiche è recitata dai fedeli. Poi si invocano (l'Arcangelo) Michele e San Pietro. Ora, nelle *Litanie dei santi* vi è una gerarchia e un ordine con cui vengono chiamati gli intercessori. I santi sono suddivisi in gruppi: alle persone della Trinità seguono le invocazioni antonomastiche a Maria. Dopo, in un unico verso sono uniti gli arcangeli, seguiti dal gruppo dei profeti veterotestamentari, dagli apostoli, martiri, dottori della Chiesa, sante, ecc. I tre nomi citati da Dante sono situati al primo posto nei gruppi di riferimento, come se Maria *sostituisse* il gruppo delle invocazioni alla Vergine («*Sancta Maria*», «*Sancta Dei Genitrix*», «*Sancta Virgo virginum*»). Michele sta per tutto il gruppo degli arcangeli che conclude con «*Omnes sancti beatorum Spirituum ordines*». Dopo il gruppo dei patriarchi e profeti (che manca nella litania di Dante) inizia l'elenco dei «*Sancti Apostoli et Evangelistae*», che parte, per l'appunto, da San Pietro. La litania dantesca si conclude con «*Tutti santi*», una contrazione di «*Omnes Sancti et Sanctae Dei*».¹² Possiamo dire perciò che la preghiera appare sintetizzata e i nomi elencati sono una *pars pro toto*, come se si trattasse

¹² Dal *Manuale benedictionum, rituumque ecclesiasticorum...* So tratta di un'edizione post-tridentina, quindi normalizzata, dato il carattere plurimo e problematico delle fonti medievali.

di una sineddoche. Anche altre preghiere del *Purgatorio* sono elaborate da Dante in maniera parziale.¹³ I due versi in cui è compressa la litania assicurano la riconoscibilità della preghiera attraverso alcuni dei suoi tratti costitutivi. Ora, le litanie hanno un'estensione e un andamento che non sono adeguati al tempo narrativo né alla terzina. È interessante notare che gli elementi ripetitivi della litania sono ridotti al minimo: l'«ora per noi» appare una volta sola di fronte a una triplice invocazione. Se nella litania dantesca mancano le qualifiche di santo/santa, i nomi da soli rendono conto dei geni chairetico e polionimico delle litanie; l'unica ricorrenza della formula fissa garantisce la presenza del gene ecteniale. Notiamo anche che non si tratta dell'atto di recitare, perché la didascalia che introduce la litania è «udia gridar»: il sintagma annuncia un momento altamente drammatico. È parere comune che la compassione del narratore nei confronti degli spiriti è qui assicurata perlopiù da ciò che egli vede, ma a nostro parere il commento e la preghiera rafforzano la tensione dell'intera scena rappresentata, il cui impatto deriva dal complesso di fattori di pari importanza.

Vorrei aggiungere una chiosa riguardo alla versificazione nella recitazione delle litanie. In uno studio precedente abbiamo approfondito l'influsso dello schema litanico, molto riconoscibile, sulla poesia in volgare. La configurazione invocazione-formula, tipica delle litanie, aiuta l'orecchio dei fedeli a prendere parte alla recitazione, a riconoscere i confini del verso. Invece, sembra un elemento poco utile nella terzina dantesca, di per sé rigidamente inquadrata in uno schema metrico e rimico. Nel frammento del *Purgatorio* che stiamo analizzato, l'espunzione degli elementi ripetitivi trasforma la litania: al posto di un andamento monotono, l'elenco diventa incalzante. Ne deriva un'altra, brevissima chiosa: la rima permette di accostare le espressioni «ombre con manti» e «Tutti i santi». Qui si apre la possibilità di incrociare un elemento esplicitamente litanico con le fonti visive della *Commedia*. Com'è appurato negli studi danteschi, vi è un'importante commistione tra gli elementi iconografici e la costruzione dell'universo dantesco.¹⁴ Sadowski (2018: 247-252) nota invece che le cupole bizantine, come quelle di Ravenna, possano essere viste come l'espressione più alta della litania visiva. Vi è quindi una comunanza delle due visioni del mondo, litanica e dantesca. Anche se ciò non è oggetto della presente analisi, non possiamo fare a meno di notare che nelle decorazioni musive presenti a Ravenna i santi vestono il mantello, come le anime degli invidiosi. Quanto al termine "manto", adoperato da Dante sia in senso metaforico, che quello letterale (di sopravveste), nei versi in questione si tratta di un indumento, al pari del manto di Beatrice che appare a Dante nel canto XXX del *Purgatorio*. Infatti, in Beatrice si uniscono l'umanità e la santità, l'umanità che Dante autore empirico aveva visto originare nello spazio e nel tempo terreno. È forse un elemento che nella *Commedia* risemantizza ciò che "incontra" in termini della santità.

¹³ Cfr. Ardissino (2010), uno studio dedicato alla presenza di preghiere e liturgie nel *Purgatorio* dantesco.

¹⁴ Cfr. ad esempio Pasquini (2017).

Ciò che abbiamo approfondito in questa parte del contributo permette di parlare di una funzione dialogica dell'intertesto litanico. La litania che appare brevemente nel *Purgatorio* non viene sviluppata in una liturgia: mancano accenni alla gestualità o alla suddivisione dei ruoli. Tuttavia, l'elaborazione dantesca inverte in qualche modo una delle caratteristiche della litania: in funzione dell'aumento della tensione, la monotonia e la regolarità della recitazione sono trasformate in dinamicità.

4. Nel *Paradiso*: un elogio litanico

Un secondo passaggio sul quale vorremmo soffermarci in questo contributo è l'apertura del canto finale della terza cantica.¹⁵ L'associazione è quasi immediata, anche se non si tratta di un intertesto, come nel caso del *Purgatorio*. In questa parte del nostro studio ci occuperemo dei vv. 1-21 del canto XXXIII del *Paradiso*, cioè della parte dedicata alla preghiera: il discorso di Bernardo continua anche nelle terzine successive, in cui è però il santo narra la storia del viaggio di Dante, e non prega in maniera diretta. La terzina che inaugura la preghiera alla Vergine, sebbene priva della formula fissa, dell' «ora pro nobis», si presenta come una litania:

Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio
(*Paradiso*, XXXIII, vv. 1-3)

Com'è stato notato, le invocazioni nella *Commedia* sono un frutto del «pensiero metalinguistico» di Dante (Ferrara 2012: 203). Tornando all'attacco, litanico, della preghiera: come modello (vedremo perché è più difficile parlare di una fonte diretta) va indicato l'insieme delle litanie mariane, ma soprattutto le *Litanie lauretane*, in cui il chairetismo iniziale «Sancta Maria» è inglobato nella ricchissima onomastica.¹⁶ Inoltre, per costruire l'inserito in esame Dante taglia la formula, che nelle litanie si trova a sinistra dell'invocazione. Abbiamo già accennato alla poca utilità degli elementi fissi in uno schema metrico altamente impostato. Tuttavia, vale la pena di notare la regolarità delle cadenze ritmiche dei versi qui citati, che aumenta la percezione del carattere litanico di questo frammento. In Auerbach 2020 è discusso il legame di questi versi con l'eulogia tipica della letteratura classica greco-romana, in particolare in riferimento ad alcuni autori che per Dante furono un modello retorico e intertestuale. Con erudizione e sguardo critico Auerbach nota l'indubbio influsso della cultura di preghiera ebraica e biblica sull'eulogia dantesca: ricordiamo

¹⁵ Un'analisi interessante degli aspetti retorico-comunicativi e, per certi versi, affine a ciò che ci porta a ragionare dell'apertura dell'ultimo canto della *Commedia* è proposta da Ferrara (2012).

¹⁶ Questa modalità retorica è ripresa nella costruzione della santità di Beatrice, argomento che abbiamo avuto modo di discutere durante il già menzionato convegno dell'American Name Society, edizione 2022. Ferrara (2016: 202-203) nota il parallelo tra la preghiera alla Vergine qui analizzata e l'invocazione a Beatrice nel XXXI del *Paradiso*.

che questi due elementi avevano contribuito anche alla formazione della litania. In questa breve analisi il nostro obiettivo è esporre l'eventualità di un altro passaggio, che non esclude quelli già nominati, ma arricchisce la visione complessiva su un gruppo di versi danteschi molto amati e studiati. Guarderemo prima il tipo degli attributi: nel frammento qui citato la Vergine è invocata quattro volte. Le antonomasie non sembrano tratte direttamente da una versione delle litanie, ma modellate su di essa, forse attraverso un altro genere ben codificato e senz'altro fiorentino in Italia almeno dalla seconda metà del Duecento: la lauda spirituale.¹⁷ I titoli accostati per creare la prima antonomasia mariana sono diffusi sia nelle scritture che nella preghiera. Inoltre, in essa si fondono due invocazioni litaniche che nelle litanie mariane seguono il *kyrie* e l'invocazione alla Trinità, *Mater* e *Virgo*. A questo punto è molto interessante cogliere il legame con la lauda: a partire dalla seconda invocazione (anch'essa molto diffusa nell'onomastica mariana) sia i modi, sia il lessico sono vicini alla poesia confraternale.¹⁸ La preghiera conclusiva del *Paradiso* presenta quindi un vincolo importante con la lauda a tema mariano, in particolare con i modi retorici che la lauda trovò per elaborare l'influsso delle litanie. Ferrante (2012: 214) parla delle finalità nozionali dell'apostrofe alla Vergine nel XXXIII del *Paradiso*: è un punto di convergenza con le funzioni della lauda, una forma di preghiera paraliturgica in volgare in un periodo in cui la liturgia e le Scritture parlavano latino. Il legame tra le invocazioni di S. Bernardo e la lauda spirituale diventa ancora più chiaro in alcune delle terzine successive, nei versi che riportiamo in seguito:

tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.

Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo ne l'eterna pace
così è germinato questo fiore.

Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giuso, intra ' mortali,
se' di speranza fontana vivace.
(vv. 4-12)

¹⁷ Le litanie erano in uso presso le confraternite di laici, mariane e anche quelle dedicate ad altri santi. Alcune testimonianze sulla recitazione delle litanie si trovano nella cronaca di Salimbeni, il quale descrive gli usi dei flagellanti, che nel tardo Duecento inondarono l'Italia e l'Europa. Una delle prime laude mariane, *Rayna possentissima*, è senza dubbio forgiata a partire dalle preghiere litaniche (cfr. Kubas 2018: 45-46), così come ad esempio alcune delle laude cortonesi. Le litanie mariane e quelle dedicate ai santi si trovano nei manoscritti delle confraternite dei laici perché erano recitate durante i riti paraliturgici delle confraternite. Su questo versante disponiamo di manoscritti trecenteschi. V. ad esempio le preghiere, comprese le litanie, contenute in un manoscritto pubblicate in Aranci (2002).

¹⁸ E anche ebraica e cristiana, come nota Auerbach (2020: 275-276) aggiungendo che l'eulogia con il "tu sei" anaforico non è presente nell'elogio della classicità greco-romana.

Si tratta delle modalità espressive diffusamente laudistiche, attinte direttamente dalle litanie o adottate come modello retorico e generatore semantico, come abbiamo avuto modo di provare in alcuni studi precedenti (cfr. Kubas 2016, 2018). Per Boccuti (2018: 86) la lauda «può essere vista come un ricchissimo collettore di attributi e appellativi mariani». Se un'espressione come «Vergine madre» è tutt'altro che poco comune, essa è ripetuta due volte, in funzione invocativa-dogmatica, nella più litanica delle laude cortonesi,¹⁹ *Ave regina gloriosa*. La metafora della fontana si trova sia in *Rayna possentissima*, sia nelle laude cortonesi.²⁰ «Fiamma di carità» è un'espressione diffusa, anche nelle varianti di «foco de caritate» (Varanini 1971), e di «flamma ardente e caritate»,²¹ che nelle cortonesi si riferisce allo Spirito Santo (cfr. Guarnieri 1991: 135-138). Più in generale, quanto ai casi dell'invocazione eulogica con il tu anaforico accompagnato da un'antonomasia mariana, nel laudario di Cortona questa modalità è uno strumento per creare inserti struttura testuali brevi²² e lunghi.

Tornando al XXXIII del *Paradiso*, nei vv. 19-21 troviamo una lode caratterizzata dal ritorno della modalità anaforica, condensata quattro volte in due versi, come una struttura portante dell'intera terzina:

In te misericordia,²³ in te pietate,
in te magnificenza, in te s'aduna
quantunque in creatura è di bontate.

Come per simmetria con il frammento del *Purgatorio*, anche in questo canto vi è una preghiera alla luce, che segue l'introduzione litanica. Così come l'invocazione di Virgilio al sole, a mo' di preghiera (ma pagana) precedeva il frammento della litania collocato nel *Purgatorio*, nei vv. 66-75 di questo XXXIII del *Paradiso* Dante prega Dio ricorrendo a un'invocazione legata all'astro.²⁴ La scelta degli attributi per questi due passaggi si può commentare con le parole di Auerbach (2020: 276), che nell'elogio classico rivolto alle divinità

¹⁹ Il *Laudario di Cortona* è la più importante raccolta duecentesca di laude confraternali in volgare che si è conservata fino ai nostri giorni. Per quantità e coesione tematica (e stilistica), spicca il gruppo delle laude mariane, al centro del nucleo più antico del laudario che apparteneva a una confraternita votata alla Vergine attiva a Cortona nella seconda metà del Duecento.

²⁰ Nelle laude cortonesi Maria è definita la fontana di grazia, di allegrezza, di omelia e altro ancora; nelle litanie aquileiesi che Meersseman data alla fine del XII secolo troviamo invece «fons vere sapientie», «fons caritatis», «fons pietatis», «fons dulcedinis»; nella prima versione nota delle lauretane vi è l'espressione «fons ortorum» (Meersseman 1960: 214-215; 224). L'ultima antonomasia, abbastanza diffusa, si trova anche nel mottetto *Ave Regina celorum* di Marchetto da Padova del 1305 ca.

²¹ Nel commento di Chiavacci Leonardi (2020: 909) l'espressione dantesca sta per «fiaccola di carità»

²² Cfr. *Ave donna santissima, Ave regina gloriosa, Ave vergene gaudente* (Guarnieri 1991: 13-25; 37-39; 64-72).

²³ Nelle litanie della chiesa di Aquileia (XII secolo) vi è l'invocazione «mater misericordie». La stessa invocazione è presente nella prima versione delle *Litanie lauretane*, datate alla stessa epoca (Meersseman 1960: 214; 222-224).

²⁴ Il commento ricorda anche la simmetria con il Canto I (Dante 2016: 916).

pagane vede enumerate qualità e poteri limitati, per così dire («funzioni mitiche», *ivi*: 307), mentre nella lode ebraica prevalgono l'onnipotenza e il tentativo di descrivere l'essenza di Dio. Siamo d'accordo con Boccuti (2018: p. 87), per il quale la lauda cortonese rappresenta un «autorevolissimo campione» per le rappresentazioni della Vergine in Dante. A nostro parere, tuttavia, senza il passaggio dalla litania (stavolta intesa come genere) la capacità che Dante poteva aver sviluppato a partire dalle fonti classiche di cui parlò Auerbach²⁵ forse non avrebbe avuto la stessa forza sintetico-versificatoria e dogmatico-figurativa. È uno dei fattori, ma si intuisce la sua portata per la formulazione della preghiera più celebre dell'intera *Commedia*.

Prima di passare alle conclusioni, vorremmo proporre una breve riflessione sulla costruzione letteraria della santità di Maria: nella critica dantesca questa figura è analizzata perlopiù attraverso i riferimenti biblici e teologici, noi vorremmo basarci su una premessa di tipo pragmatico. Ora, una versione delle litanie lauretane definisce la Vergine come «forma sanctitatis», con tutte le implicazioni che questa definizione poteva avere alla fine del XII secolo.²⁶ Ora, se la rappresentazione letteraria rimane una costruzione, nel caso della *Commedia* essa è particolarmente complessa e anche molto studiata.²⁷ Pre-scindendo per un breve momento (e per quel che si può) dall'importanza delle fonti filosofiche, storiche, teologiche e scritturali che concorrono a costruire la santità della Vergine, vorremmo sottolineare che la marca litanica, radicata in una discorsività facilmente riconoscibile all'orecchio dell'ascoltatore (e per il lettore), rende immediata la percezione della santità di questa figura. Qui inizia un'altra riflessione: dal punto di vista della modalità litanica, la santità di Maria è un punto di riferimento per la costruzione della santità di Beatrice e, come osserva Seriacopi (2009: 91), per gradi anche per la beatificazione di Dante stesso.

5. Conclusioni

Secondo Auerbach (2020: 302) il fermento duecentesco legato ai movimenti spirituali portò all'evoluzione di un nuovo stile di elogio religioso, «più dommatico, assai più emotivo, diretto e lirico». Questo stile, passando per la litania, trova lo sbocco perfetto nella lauda dalla quale si estende poi alla poesia profana. Auerbach stesso indica le laude cortonesi tra i testi vicini alla preghiera che apre l'ultimo canto del *Paradiso*. C'è però un elemento, il carattere sintetico dell'eulogia dantesca, che a nostro parere si spiega bene pensando al modello litanico, al modo in cui questo gruppo di preghiere si è inserito nella cultura letteraria. Tra il Due- e il Trecento il carattere lirico, il rigore retorico e

²⁵ Anche altri studiosi, ma il punto di riferimento di questo nostro ragionamento rimane lo scritto citato di Auerbach.

²⁶ Il dizionario del latino medievale indica i seguenti corrispettivi del termine “forma”: tratti esteriori, bellezza, immagine, modello, oggetto, forma, metodo, regola, esempio (anche morale), modo (983-984).

²⁷ Per Ledda (2021) la preghiera è “una modalità rilevante” della presenza mariana nel *Paradiso*, accanto alla presenza del personaggio Maria e la mediazione del mariologo Bernardo.

la tecnica versificatoria resero le litanie molto attraenti dal punto di vista della poesia in volgare. A nostro parere, nel primo periodo gli scambi tra le litanie e la poesia spirituale e profana furono intensi e anche diretti (un fatto che difficilmente poteva sfuggire a Dante). Successivamente, la litania permase come un sostrato che si deposita nell'eulogia invocativa, anaforica ed enumerativa.

Nella *Commedia* la litania è presente in più modi: vi è un riferimento più ostentato, che si basa su citazioni e calchi, ma la litania funziona anche, soprattutto nell'ambito dell'onomastica, come sostrato retorico-semantic e pragmatico. Inoltre, è molto interessante notare che Dante abbia sfidato la monotonia che il senso comune associa al genere litanico: se negli inserti diretti e in altri passaggi qui ricordati è sfruttato il potenziale generativo della forma litanica (che potrebbe essere paragonato a un *perpetuum mobile*), a ciò si sovrappone un raro brio formale.

Bibliografia

2010 *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane.

1684 *Manuale benedictionum, rituumque ecclesiasticorum tam intra, quam extra Ecclesias occurrentium*, Einsiedeln, Joseph Reymann. <<https://books.google.it/books?id=FDJFAAAAcAAJ&pg=PP415#v=onepage&q&f=false>>, online il 7 marzo 2022.

Anaya Martinez, M.S.

1989 «Presencia del culto y de la liturgia Mariana en el lenguaje poetico del “dolce stil nuovo”», in *Il Duecento*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 75-82.

Aranci, Gilberto

2002 *Il laudario forentino del Trecento*, Montespertoli, Aleph.

Ardissino, Erminia

2009 *Tempo liturgico e tempo storico nella “Commedia” di Dante*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.

Auerbach, Erich

2020 «La preghiera di Dante alla Vergine», in *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 273-308.

Baumstark, Anton

1904 «Eine syrisch-melchitische Allerheiligenlitaniei», *Oriens Christianus*, 4, 98-120.

1906 *Die Messe im Morgenland*, Kempten, J. Kösel.

Biasin, Michael

2020 «Indagine su Dante e il mondo confraternale: le laude e l'eulogia di San Domenico», *Le Tre Corone. Rivista Internazionale di Studi su Dante, Petrarca, Boccaccio*, VII, 25-62.

Boccuti, Mattia

- 2018 «“Quella ch’ad aprir l’alto amor volse la chiave”: Maria “Domina Dei” tra patrimonio laudistico e innovazione», *Rivista di letteratura religiosa italiana*, 1, 2018, 83-97.

Contini, Gianfranco

- 1995 *Poeti del Duecento. Laude, poesia didattica dell’Italia centrale, poesia “realistica” toscana*, Milano, Ricciardi-Mondadori.

Dante, Alighieri

- 2019 *Purgatorio*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
2020 *Paradiso*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.

Del Grande, Carlo

- 1948 *L’inno acatisto in onore della Madre di Dio*, Firenze, Fussi.

Ferrara, Sabrina

- 2012 «Una retorica della comunicazione», *Studi danteschi*, LXXVII, 203-233.
2016 «Da Maria a Maria. Chiose a una lettura di Pd. XXXI», *Studi danteschi*, LXXXI, 183-214.

Forcellini, Teodoro

- 2018 *Fonti teologiche francescane della Commedia di Dante*, Spoleto, CISAM.

Gadalla, Moustafa

- 2017 *I mistici egizi: Cercatori della Via*, Greensboro, Tehuti Research Foundation.

Galofaro, Francesco, Kubas, Magdalena Maria

- 2016 «Dei Genitrix: A Generative Grammar for Traditional Litanies», *7th Workshop on Computational Models of Narrative*, eds. Mark Finlayson, Ben Miller, Antonio Lieto, Remi Ronfard, Stephen Ware. Wadern: Dagstuhl.

Giannini, Giovanni

- 1893 *Litanie volgari del secolo XIV*, Lucca, Tipografia Giusti.

Kubas, Magdalena Maria

- 2015 «Litania come strategia retorica nelle Laudi del Bianco da Siena», *Bullettino Senese di Storia Patria*, CXII, 76-90.
2018 *Litanic Verse. Italia*, Berlin, Peter Lang.

Latham, Ronald E., Howlett, David R.

- 1975 *Dictionary of medieval Latin from British sources*, vol. 1 (A-L), Oxford, Oxford University Press.

Fosca, Nicola

- 2020 «Temi liturgici sulle cornici del *Purgatorio*», *Rivista Internazionale di Ricerche Dantesche*, I, 149-171.

Lapidge, Michael

- 1991 *Anglo-Saxon Litanies of the Saints*, Londra, The Boydell Press.

Ledda, Giuseppe (a cura di)

- 2013 *Preghiera e liturgia nella Commedia. Atti del Convegno internazionale di*

- Studi (Ravenna, 12 novembre 2011)*, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali.
- 2021 «Figure femminili di santità nella *Commedia* di Dante», *Cahiers d'études italiennes*, 33. <<https://journals.openedition.org/cei/9640#ftn3>>.
- Maldina, Nicolò
2018 «Dante e la cultura teologica delle confraternite», *Giornale storico della letteratura italiana*, 651, 370-398.
- Meersseman, Gérard Gilles
1960 *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Freiburg, Universitätsverlag.
- Meersseman, Gérard Gilles
1966 «Postilla a “Dante come teologo”», in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana e sotto il patrocinio dei Comuni di Firenze, Verona e Ravenna*, Firenze, Sansoni, vol. II, 59-64.
- Pasquini, Laura
2017 «Fonti iconografiche della *Commedia*», *Italianistica*, XLVI, 133-153.
- Persic, Alessio
2004 «Le litanie mariane “aquileiesi” secondo le recensioni manoscritte friulane a confronto con la tradizione comune», *Theotokos Ricerche interdisciplinari di Mariologia*, XII, 367-388.
- Reynolds, Brian
2010 «L'immagine della Vergine nelle laude del XIII secolo, in relazione alla *Commedia* di Dante», *Fu Jen Studies*, 43, 69-93.
- Sadowski, Witold
2011 *Litania i poezia*, Varsavia, WUW.
2018 *European Litanic Verse. A Different Space-Time*. Berlino, Peter Lang.
- Seriacopi, Massimo
2009 *Conferenze sulla “Commedia” di Dante Alighieri*, Regello, FirenzeLibri/Libreria Chiari.
- Varanini, Giorgio
1971 «Una lauda-orazione del secolo XIII», *Studi e problemi di critica testuale*, 2, 99-102.

Magdalena Maria Kubas è dottore di ricerca in Filologia, Storia della Lingua e Letteratura italiana. Attualmente lavora come assegnista di ricerca nel progetto ERC New Models of Sanctity in Italy, in cui studia le narrazioni della santità nella letteratura italiana, in particolare quella femminile. Dopo la laurea in Italianistica presso l'Università Jagellonica di Cracovia (Polonia) nel 2011 ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università per Stranieri di Siena. Successivamente ha lavorato come assistente di ricerca presso l'Università di Varsavia. È membro del comitato editoriale di “Quaderni del '900”.

Ha pubblicato una monografia (*Litanic Verse. Italia*, Peter Lang, Berlino, 2018). Nel 2016, insieme a Witold Sadowski e Magdalena Kowalska ha co-curato per Peter Lang due volumi dedicati alla poesia europea (*Litanic Verse I: Origines, Iberia, Slavia et*

Europa Media e Litanic Verse II. Britannia, Germania et Scandinavia). Nel 2002 ha curato un fascicolo della rivista “Studium” dedicato all’autobiografia spirituale. Ha curato fascicoli di “Quaderni del ’900” dedicati alle scrittrici italiane dell’ultimo secolo.

Questioni di santità

Prospettive (semiotiche) su Dante

a cura di Magdalena Maria Kubas e Francesco Galofaro

La rappresentazione della santità nella *Commedia*

Erminia Ardissino

Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione, Università di Torino, IT
erminia.ardissino@unito.it

Abstract

Much has been written about the individual saints Dante mentions in his poem, but little has been published about the representation of holiness in Dante's work in general. This essay addresses this critical lacuna, because holiness is one of the main purposes of Dante's poetic journey through the afterworld, in an attempt to lead all the living to their heavenly happiness. Dante employs a rich variety of figures of speech, drawing from floral and courtly semantics, as well as the language of light, but his preferred linguistic source remains Sacred Scripture. Paying particular attention to rhetorical figures and lexical options employed by the poet for the representation of holiness, this essay discusses the poetic choices and the semantic fields involved, bringing them back to the scriptural, theological, and mystical traditions. Dante's depiction of holiness also includes some blessed souls that were not canonized, but whom Dante, in accordance with contemporary criteria for "holiness", calls "saints" nevertheless.

Key words

Dante; Rhetoric; Holiness; Metaphors; Bible

La santità è questione fondamentale nel poema di Dante.¹ Le anime del Paradiso l'hanno raggiunta e ne godono, quelle del Purgatorio sono certe di averla, per cui penano per essere ammesse a goderne, quelle dell'Inferno l'hanno perduta per sempre. Tra i santi del Paradiso di Dante molti non sono canonizzati. Propriamente oggi sentiremmo la necessità di distinguere tra coloro che la Chiesa ha proclamato "santi", per cui ha "sancito" ("santo" etimologicamente deriva dal participio, *sanctus*, del verbo *sancire*) il culto, e le figure che hanno raggiunto la beatitudine (i beati), pure collocati da Dante in Paradiso. Ma all'epoca, come ha mostrato nel suo ricco studio André Vauchez, la distinzione fra beati e santi canonizzati era ancora assai fluida. Sarà proprio nel Trecento, dunque dopo Dante, che il papato cercherà di meglio definire le qualità necessarie per riconoscere (*sancire*) la canonizzazione e autorizzare il culto.²

In un saggio sulla rappresentazione della santità nel poema si possono quindi accomunare beati e santi canonizzati su basi storiche. Infatti Dante usa il termine «santo» in modo ampio, attribuendolo anche a quanti non sono stati canonizzati: le anime del purgatorio chiedono suffragi perché «s'avacci lor divenir sante» (*Pg* VI, 27), il monte stesso è «santo» così come le sue cornici (*Pg* XXVIII, 12 e XII, 115), il cammino del *viator* su per il purgatorio è «santo» (*Pg* XX, 142), inoltre Cacciaguida può dire di sua madre «ch'è or santa» (*Pd* XVI, 35), ma non si tratta certo di "canonizzata".³ «Santo» è anzitutto Dio, così proclamato in cielo come in terra (*Pd* XXVI, 69), e il suo regno è «santo», ma anche (a poca distanza) «beato» (*Pd* I, 10 e 23).⁴

Quella di Dante inoltre è una rappresentazione poetica, che colloca le anime nei regni del viaggio narrato secondo l'*inventio*. Tuttavia, collocandole, non manca di dirci i presupposti per cui hanno raggiunto tale stato, quei presupposti che sono requisiti necessari per la santità e che determinano le condizioni di cui godono nella loro beatitudine. Anche se l'idea di santità veicolata da Dante non si avvale degli elementi necessari al processo di canonizzazione, ma si costituisce in base alle necessità poetiche (e talvolta politiche), essa è sempre basata sulla teologia a lui familiare.⁵

Dante esprime con chiarezza i requisiti della santità, in quanto, prima di accedere all'Empireo, il *viator* è chiamato a rendere conto delle proprie virtù

¹ Desidero esprimere gratitudine per gli anonimi revisori che hanno offerto considerazioni utilissime per approfondire il saggio.

² Scrive Vauchez: «Fino alla metà del secolo XIII nella terminologia corrente non esisteva alcuna differenza tra i santi, e cioè tutti erano indifferentemente connotati come *sanctus* o come *beatus*. [...] A partire dal Trecento, la situazione cominciò a mutare lentamente [...]. Dunque in quel momento i termini di *sanctus* e di *beatus*, che fino ad allora erano stati sinonimi, cominciarono ad assumere un significato preciso: il primo indicava i santi ufficialmente riconosciuti dalla Chiesa romana, il secondo indicava i santi sulla cui santità Roma non si era pronunciata» (Vauchez 2009: 53-55). Sui primi processi di canonizzazione del Trecento si veda Barone (1989).

³ Le citazioni sono tratte tutte da *La Commedia secondo l'antica vulgata* 1966-67, le cantiche saranno indicate con le sigle *If*, *Pg*, *Pd*, seguite dai numeri romani per i canti e arabi per i versi. Si usano le abbreviazioni *Ep.* per *Epistolae*, e *Cv* per *Convivio*, che si citano da Alighieri (2014).

⁴ Il termine «santo» è impiegato da Dante anche al di fuori dell'orizzonte cristiano, per esempio è impiegato per Catone o per le Muse. Si veda la voce *Santo* di Niccoli in *Enciclopedia dantesca, ad locum*.

⁵ Sui fondamenti teologici dell'idea di beatitudine in Dante si può vedere Fedrigotti (2007).

teologici, l'essenza di una vita santa, in un triplice esame. Fede, speranza, carità, su cui il *viator* è valutato prima di proseguire verso la visione di Dio, sono evidentemente da collocarsi tra i presupposti della santità per Dante, anche se la Chiesa all'epoca insisteva per la canonizzazione prevalentemente sulla santità di vita e sulle prove (i miracoli).⁶ Dante dice di essere esaminato come un «baccelliere» o «discente» (*Pd* XXV, 64 e XXIV, 37), ma la maggior parte delle domande riguardano la sua propria esperienza umana delle virtù: come egli pratica quelle virtù, quindi come testimonia Cristo. La sua è una triplice «professione» (usa questo termine in *Pd* XXIV 51 e XXVI 54) o «confessione» (*Pd* XXIV, 58) dei fondamenti del suo indirizzarsi al «berzaglio» (*Pd* XXVI, 24) divino, che vale come la dichiarazione del proprio sistema teologico, ma fatto sempre in modo fortemente personale ed esistenziale.⁷

Volendo qui focalizzarmi sulle modalità di rappresentazione che Dante impiega nel trattare dei santi, non saranno le condizioni dettate dalle virtù teologiche oggetto del mio intervento. Pur considerando importante ai fini di una definizione di santità quanto viene detto nei tre esami, non ne tratterò in specifico. La critica non ha messo in relazione (almeno a mia conoscenza) questi esami con la verifica della santità, ma non ha mancato di ragionare sull'idea di santità espressa da Dante, sulle fonti da cui è derivata, sulla coerenza con i principi del suo tempo, sulla sua originalità, sulle modalità di veicolarla, e soprattutto sulle figure che la incarnano.⁸ Il presente contributo si basa piuttosto sull'analisi delle reti metaforiche e semantiche relative alla santità impiegate nel poema. Nella prima parte saranno analizzate le metafore, nella seconda, più breve, si esamineranno le reti lessicali. Per ambedue le tipologie si individuano le fonti, che consentono una prospettiva conclusiva.

La poesia di Dante è fortemente visionaria, dunque molti concetti sono veicolati per mezzo di traslati che trasferiscono su un piano semantico diver-

⁶ Non trovo nei documenti che ho consultato riferimenti specifici alle virtù teologiche, come appaiono invece nei requisiti dopo la riforma dei processi di canonizzazione del 1634, che intendono provare l'esercizio eroico delle virtù cristiane, e cioè delle virtù teologiche: fede, speranza e carità, e delle virtù cardinali: prudenza, giustizia, temperanza, fermezza. Anche Tommaso d'Aquino non indica specifici requisiti in questa direzione. Si legge nella *Summa theologiae*: «sanctitas dicitur per quam mens hominis seipsam et suos actus applicat Deo», «si chiama santità ciò per cui la mente dell'uomo applica se stessa e i suoi atti a Dio» (Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, II^a II^{ae}, q. 81, a. 8, c.; tr. it. Vol. 18: 56-57). Cfr. Vauchez (2009: 41-52).

⁷ Il termine dantesco «berzaglio» sembra qui cogliere quanto scrive Tommaso d'Aquino sulla santità: «in hoc est sanctitas hominis quod ad Deum vadat» («In questo consiste la santità dell'uomo: che vada verso Dio»). Tommaso d'Aquino, *Super evangelium s. Ioannis*, c. 13, lect.1, n. 4. Sugli esami delle virtù: Fallani (1965: 274-287); Getto, «Il canto della Fede», «Il canto della Speranza», «Il canto della Carità», in Getto (1966: 61-122); Santelli (1987: 65-79) (il capitolo «Dubbi ed esame di Dante nel *Paradiso*»); Porcelli (2000); Ravasi (2016). Si vedano inoltre le *lecturae* dei canti XXIV, XXV, XXVI, almeno le più recenti, in *Lectura Dantis Turicensis. III. «Paradiso»* (2000: 373-418) (rispettivamente di De Marchi, Fumagalli, Stierle), e *Lectura Dantis Romana* (2015: 698-786) (rispettivamente di Ariani, Prandi, Pirovano), di *Lectura Dantis Bononiensis* (2022: 107-149, rispettivamente di Palmieri e Varela-Portas de Orduña, non ancora uscito è il volume con la *lectura* del XXVI canto di N. Maldina).

⁸ La bibliografia tuttavia non è vastissima, oltre al volume miscelaneo *Peccato, penitenza e santità nella "Commedia"*, si vedano Pasquini (1989: 25-53; Canteins (2003: 59-100 (il capitolo «Géographie et hagiographie dantesques»); Trottmann (2001: 181-198; Ledda (2018. Vi è inoltre la bibliografia sui singoli santi, in particolare su San Francesco e San Domenico).

so quello che sottendono, arricchendolo di una connotazione ulteriore, anzi, come vedremo per il caso della santità, di più connotazioni. Infatti il principio che consente di veicolare il concetto con parole di un campo semantico diverso contiene in sé una ragione che ne giustifica l'uso, moltiplicandone il significato nell'includere implicitamente la fonte.⁹ La metafora è uno straordinario moltiplicatore di significati e, per questo meccanismo, ad essa si possono apparenare la perifrasi, che spesso contiene un senso traslato, e l'allegoria, che deriva da una forma di metaforizzazione del pensiero. Tutte queste figure possono infatti essere raggruppate sotto la categoria di *metaphorismi*, che è la forma retorica di cui si parla nell'Epistola a Cangrande, quando, per giustificare l'impossibilità di dire tutto ciò che il *viator* ha visto, per avere la sua visione trasceso «*humanum modum*» (Ep. 13, 28), si propongono i traslati come veicolo delle cose inintelligibili sulla base di Platone: «*Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt; quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum*» (Ep. 13, 29: «Infatti con l'intelletto vediamo molte cose per le quali mancano i segni vocali: che a sufficienza Platone nei suoi libri suggerisce con l'assunzione di metafore»).¹⁰ Relativamente alla visione esperita nel poema si legge anche: «*multa enim per lumen intellectuale vidit que sermone proprio nequivit exprimere*» (ivi: «vide infatti con la luce della mente molte cose che non poté esprimere con il proprio linguaggio»). Tutto ciò che si apprende di Dio è dunque per Dante solo metaforico. E metaforica è infatti la scrittura paradisiaca, fatta di «*signa vocalia*» che dicono l'indicibile, una modalità che deriva dalla lettura di Platone, filtrata dalle riflessioni sull'*integumentum* (la metafora-velo in cui riporre i misteri) della scuola di Chartres con i suoi commenti a Platone.¹¹

Per uno studio della santità nel poema sarà opportuno partire dalla rappresentazione paradisiaca della corte dei beati, per cui Dante mette in campo una varietà e ricchezza di traslati ineguagliate. Tutto il poema è ovviamente ricco di metafore, ma cambia la loro funzione. In Inferno servono soprattutto per aumentare il gradiente di realismo delle descrizioni e delle pene, anche se talvolta le connessioni metaforiche sono fondate su evocazioni efficaci. In Paradiso al contrario sono finalizzate a significare il superamento pieno e completo della dimensione terrena e umana e la trasfigurazione beatificante delle

⁹ Scrive Umberto Eco a tal proposito: «[...] non c'è immagine del paradiso che non provenga da una tradizione che per il lettore medievale fa parte del proprio bagaglio, non dico di idee, ma di fantasie e sentimenti quotidiani. È dalla tradizione biblica e dai padri della Chiesa che provengono queste fulgidezze, questi vortici di fiamme, queste lampade, questi soli, questi lustri e queste chiarezze che nascono "per guisa d'orizzonti che rischiarano", queste candide rose, questi fiori rubicondi» (Eco 2002: 23-24). E, prima di lui, Getto sottolineava pure come Dante si trovasse «di fronte a un linguaggio, meglio ad una lingua, già costituita ad esprimere la realtà della vita dell'anima», Getto (1966: 209).

¹⁰ Sulla problematica autenticità della Lettera dedicatoria del *Paradiso* la bibliografia è vasta. Rimando per una sintesi a Casadei (2019: 31-102, il capitolo «Situazione dell'Epistola a Cangrande: una sintesi e qualche proposta») e Casadei (2020), che... Baranski (2001, in particolare le pp. 41-76). Utile è Indizio (2018).

¹¹ Sull'influenza delle interpretazioni della scuola di Chartres Cfr. Ariani (2009), in particolare pp. 9-16. Negli studi sull'ineffabilità infatti l'impossibilità di dire è posta in rapporto ai limiti della visione, come detto dell'Epistola 13. Cfr. Ledda (2002, in particolare alle pagine 299-319).

anime.¹² È la condizione stessa della visione, ineffabile anzitutto, ma anche non pienamente fruibile dalle facoltà ancora umane del *viator*, come detto nell'Epistola a Cangrande, a rendere indispensabile l'impiego di figure del linguaggio che veicolano quanto verisimilmente non si può dire con le parole.¹³

I beati non sono visibili nemmeno attraverso un corpo aereo, ma come enti luminosi. Solo le anime del cielo della Luna presentano ancora sembianze umane, tanto che il *viator* suppone che avrebbe potuto riconoscere Piccarda, se il suo aspetto non fosse stato trasmutato da «un non so che divino» (*Pd* III, 59). Ma pure in questo cielo si parla di luminosità («splendor» e «luce» sono impiegati per Costanza, *Pd* III, 109 e 118). Poi, nel cielo di Mercurio l'anima che si distingue (Giustiniano) è detta pure «ombra» (*Pd* V, 107), ma predomina per lei già il linguaggio luministico, con «splendori», «lume», «lumera», «lucente», «raggio» (*Pd* V, 103, 125, 130, 132, 137). Negli altri cieli i beati sono sempre detti «luci» o «splendori» o «sperule» o «fuochi» o «stelle» o «lapilli» o «fiammelle», ovvero viene loro assegnata del tutto una qualità luminosa. L'assimilazione ai corpi celesti (in quanto i beati sono visibili dal *viator* nelle sfere celesti) può aver determinato la rappresentazione luministica, ma non è certo questa la ragione principale delle opzioni metaforiche di Dante. Come ha mostrato Marco Ariani, la luce nella terza cantica gioca un ruolo fondamentale come emanazione divina, sua visibilità, sua rappresentabilità, sulla base di una ricca tradizione platonica e neoplatonica. Di questa luminosità divina godono anche i beati, anzi sono essi stessi manifestazione della luce sovranaturale: «la veste di luce è dunque il vettore privilegiato attraverso il quale la *lux inaccessibilis* si offre agli occhi di Dante: quanto è intravisto del beato nascosto è solo un riflesso (*splendore*) di un riflesso (*lume*)». ¹⁴ I beati sono dunque anzitutto luminosi, perché Dio è luce, come sono caritatevoli, perché Egli è amore. La metafora agisce, come ha indicato a suo tempo Raimondi, anche come «un processo magico di trasformazione di una realtà esteriore in realtà interiore» (Raimondi 1986: 107).

La rappresentazione delle anime come luci non è solo una modalità diversa dalla rappresentazione di dannati e purganti che hanno dei corpi, seppur fittizi, che qui non ci sono, ma è anche un modo per renderli parte di questo regno in cui domina la dimensione divina, che non è esprimibile se non per vie metaforiche, quindi attraverso immagini, di cui la luce è sicuramente, per la tradizione occidentale almeno, la più efficace e pertinente. Il codice metaforico neoplatonico dell'emanazione luministica viene impiegato anche quando

¹² Come ha indicato Tomazzoli nel suo recente saggio sulle tendenze della critica dantesca relativamente alle metafore, il problema appare «sostanzialmente trascurato» per tutto il Novecento (Tomazzoli 2015), ma ha goduto di una cresciuta attenzione negli ultimi decenni, Cfr. Pasquini (2001), in particolare il capitolo «Il dominio metaforico» (pp. 179-217), Gibbons (2002), De Benedictis (2012), Finazzi (2013), Tassone (2017). Precedenti e ancora utili la raccolta a cura di Raimondi (1986) e il sistematico (ma poco considerato) studio di Beck (1895-6) ricordato da Ariani.

¹³ Sull'impiego e la giustificazione dei metaforismi nel *Paradiso* si veda Ariani (2009).

¹⁴ Ariani (2010: 141, corsivi del testo). Sulla luce paradisiaca si vedano anche Mocan, «Diafano e splendore. Le metafore della conoscenza luminosa tra Cavalcanti e Dante», in Mocan (2007: 33-80); Gilson (2000).

Dante si impegna ad esporre i misteri fondamentali del cristianesimo, come la Redenzione e la Resurrezione, persino per mostrare la dissomiglianza e la frattura del peccato («per che del lume suo poco s'imbianca», dice di chi pecca, in *Pd* VII, 81). È Dio stesso a essere luce, *fons lucis*, quindi a emanarsi per mezzo di quelli che sono detti «raggi/rai».¹⁵ Dio è «luce», «lume», «splendore», in una ripartizione triadica che governa il *Paradiso*, in quanto nella luce è rappresentata la fonte («luce»), la sua manifestazione («lume») e gli enti da essa trasformati («splendori»)¹⁶. Non solo la Sua luce opera la *deificatio*, in quanto «organo fisico-metafisico trasumanante il corpo e l'anima del pellegrino», ma i raggi divini alimentano la visibilità delle anime, che ne beneficiano, come si dice per Beatrice, vista infine «riflettente da sé li eterni rai» (*Pd* XXXI, 72) (Ariani 2010: 97-103).

La veste luminosa dei beati non ha solo ascendenze platoniche, come ha ben mostrato Ariani, ha anche una fonte biblica. Nell'ispirato proemio del vangelo di Giovanni la luce è indicata come qualità divina: «in ipso vita erat, et vita erat lux hominum, et lux in tenebris lucet» (Io 1.4-5: «In lui era la vita e la vita era la luce degli uomini, e la luce splende nelle tenebre»), quindi di Cristo si dice: «Non erat ille lux, sed ut testimonium perhiberet de lumine. Erat lux vera, quae illuminat omnem hominem, veniens in mundum» (Io 1, 8-9: «Non era lui la luce, ma doveva dare testimonianza alla luce. Veniva nel mondo la luce vera, quella che illumina ogni uomo»). Il concetto poi era passato nel simbolo apostolico in modo assai sintetico, ove si dice di Cristo «Lumen de lumine» («Luce da luce»). Inoltre nel libro della Sapienza le anime dei giusti sono dette brillare nella stoppia (*Sap* 3, 7: «fulgerunt, quam scintillae in arundineto discurrent», «risplenderanno, come scintille nella stoppia correranno qua e là»), ed è indubbio che il poeta, che cita proprio questo libro in una delle rare citazioni bibliche dirette nel poema (*Pd* XVIII, 91-93) avesse presente la rappresentazione biblica dei giusti come scintille luminose oltretutto «correnti» («discurrent»), come sono spesso le anime dei cieli danteschi, per nulla fisse, ma in perenne movimento, o nelle corone dei cieli del Sole, o negli assi della croce del cielo di Marte, o nella complessa rappresentazione del cielo di Giove, o in salita sulla scala del cielo di Saturno (ma persino nei primi cieli esse si presentano in moto oppure danzanti).

Di conseguenza lo statuto e gli incontri paradisiaci hanno come dominante visiva la luce e i suoi epifenomeni, che sono anche il modo con cui ogni beato si assimila a Dio. I santi sono stati anzitutto illuminati e «ars[i]» dall'amore divino, come dice il *viator* al proprio antenato, ma riferendosi a tutti i beati:

¹⁵ Molte sono ovviamente le occorrenze per «raggi» (anche solo relativamente alla luce divina o dei beati, non in quanto fenomeni ottici): *Pd* VI, 116, XIX, 53, XXIII, 72 e 83, XXV, 36; ma si veda anche «raggio»: *Pd* V, 137, VII, 141, X, 83, XI, 19, XIV, 51, XXI, 28, XXVI, 33 e 77, XXIX, 26, XXX, 116, XXXI, 99, XXXIII, 53 e 77; inoltre «rai» *Pd* III, 37, XXII, 24, XXVI, 82, XXXI, 72; quindi «raggiare»: VII, 74, VIII, 53, XIII, 58, XXI, 15, XXV, 54, XXIX, 29. L'impiego corrisponde all'ampio uso che si riscontra nei volgarizzamenti per indicare l'emanazione divina o della verità. Cfr. *Opera dei Vocabolario Italiano*.

¹⁶ Ariani indica in un'importante pagina del *Convivio* (III, 14, 4-5) la precoce presenza della ripartizione triadica tra *lux-lumen-splendor*: dove la *lux* è l'origine, il *lumen* è la manifestazione visibile e lo *splendor* è il riflesso mediato, che penetra gli esseri. Cfr. Ariani (2010: 97-110).

«'l sol che v'allumò e arse, / col caldo e con la luce è sì iguali, / che tutte somiglianze sono scarse» (*Pd XV*, 76-78), dove per indicare l'ineguaglianza nella distribuzione della beatitudine secondo i meriti, Dante ricorre a una perifrasi indicante Dio (il «Sol che v'allumò e arse») in cui poi a chiasmo è indicata la doppia modalità trasmissiva («caldo» e «luce») di questa *lux inaccessibilis*, che risplende e infiamma di amore in modo ineguagliato. La volontà divina, raggiando, causa anche ogni bene nel mondo. Si legge poco oltre: «essa [la volontà divina], radiando, lui [ogni bene] cagiona» (*Pd XIX*, 90). Anche se l'affermazione segue la domanda che rileva un'ineguaglianza, in quanto alcuni beneficiano del bene, altri no (ineguaglianza che è messa a frutto da Dante dal punto di vista poetico rappresentando le anime nei diversi cieli), qui è di nuovo impiegata la metafora luministica per spiegare l'origine di ogni bene nell'universo.¹⁷

È la stessa fede in Dio a rendere luminoso l'essere umano, come viene dichiarato da Dante alla fine del suo esame sulla fede: «quest'è 'l principio, quest'è la favilla / che si dilata in fiamma poi vivace, / e come stella in cielo in me scintilla» (*Pd XXIV*, 145-147), trasferendo la luce divina nella propria interiorità. Pure san Benedetto rivela che in vita «tanta grazia sopra me re-lusse» (*Pd XXII*, 43), grazia che gli rese possibile attirare tanti seguaci nel formare il suo ordine monastico. Non solo, ma la luce dei beati è strumento di maturazione delle facoltà umane. Infatti san Giacomo dice al *viator* di rassicurarsi, perché «ciò che vien qua su dal mortal mondo, / convien ch'ai nostri raggi si maturi» (*Pd XXV*, 35-36), che vale ovviamente anche come modello, come azione morale di conforto per l'umanità. Questa luce è la potenza che ha costruito, per gradi successivi, il «trasumanar» di Dante, tanto che diventa ineludibile rimanervi fedele fino alla beatitudine finale («a quella luce cotal si diventa / che volgersi da lei per altro assetto / è impossibil [...]», *Pd XXXIII*, 100-102).

La luminosità delle anime riflettenti la luce divina è espressa in molti modi. Dio appare ardente nei «flailli» del cielo di Giove («O dolce Amor [...] / quanto parevi ardente in que' flailli», *Pd XX*, 14), che poi a loro volta si scambiano mutualmente la luce: «vidi cento sperule che 'nsieme / più s'abbellivan con mutui rai» (*Pd XXII*, 20). I beati brillano secondo l'amore che li anima, come viene detto per san Giovanni: «vid'io lo schiarato splendore / venire a' due [i santi Pietro e Giacomo] che si volgiéno a nota / qual conveniesi al loro ardente amore» (*Pd XXV*, 106-108), perché la luce è la loro caratteristica, come lo sono la carità e la letizia, a cui la prima è proporzionale. Nell'Empireo Dante vede «visi di carità süadi, / d'altrui lume fregiati e di suo riso, / e atti ornati di tutte onestadi» (*Pd XXXI*, 49-51), dove si combinano appunto la carità, la gioia, l'onore, e la luce divina, che nella sua infinità determina anche il luogo: «Questo miro e angelico templo / che solo amore e luce ha per confine» (*Pd XXVIII*, 53-54). Non materia o immaterialità, non spazio o tempo determinano il regno dei cieli, ma solo la pervasività del bene e la sua illuminante

¹⁷ Si tratta in questo passo della questione sulla giustizia divina che non pare giusta, non dando la salvezza a chi non ha conosciuto Cristo senza proprie colpe. Mi permetto di rimandare a Arduino (2021).

modalità espansiva, come è anticipato nell'espressione «'l cielo [...] ch'è pien d'amore» (*Pg* XXVI, 62-63), metonimia indicante l'Empireo, dove stanno tutti i beati nella contemplazione di Dio.

La gioia dei beati si esprime per mezzo di un'accresciuta luminosità, infatti Giustiniano, prima del suo lungo discorso, alla domanda di Dante «fessi lucente assai più di quel ch'ell'era» (*Pd* V, 127), mostrando la gioia nel rispondere, e Folchetto da Marsiglia appare a Dante desideroso di parlargli proprio per l'intensità del suo splendore «qual fin balasso, in che lo sol percuota», per cui il poeta commenta: «per letiziar là su fulgor s'acquista» (*Pd* IX, 69 e 70). La condizione dei beati come luci non muta tra l'altro dopo la resurrezione dei corpi, come spiega nel suo discorso Salomone, rispondendo alla domanda del *viator* (espressa da Beatrice): «Diteli se la luce onde s'infiora / vostra sustanza, rimarrà con voi / eternalmente sì com'ell'è ora» (*Pd* XIV, 13-5), dando occasione a una elaborata, ma ricca e limpida risposta che valorizza il corpo e gli assegna preminenza, senza negare la persistenza della luce dell'anima (*Pd* XIV, 43-60).

La domanda di Dante sullo stato dei corpi dopo il giudizio universale, come espressa da Beatrice («se la luce onde s'infiora / vostra sustanza, rimarrà», *Pd* XIV, 14), mostra già ampiamente la sublimità dei metaforismi del *Paradiso*, che si incastrano l'uno nell'altro, si incatenano in sistemi complessi: «la luce» infatti «s'infiora», introducendo un'altra delle modalità più diffuse con cui sono detti e rappresentati i santi danteschi, che sono «rose», «fiori», «fronde», «foglie». Nell'insieme sono «giardino», «sempiterna primavera», e «rosa sempiterna» o «candida rosa», termini tutti florali e floreali, che veicolano un'idea di bellezza anzitutto, unita a quella di prosperità e vitalità perenne, ma anche di dipendenza da un coltivatore, che li ha cresciuti come tali per portar fiori e frutti, «vero frutto verrà dopo 'l fiore» (*Pd* XXVII, 148).¹⁸

La «rosa», fiore privilegiato nella tradizione poetica, rappresenta addirittura l'insieme dei beati nella finale visione, ed è espressione dell'armoniosa e amorosa concordanza che anima le anime paradisiache. Ad essa è oltretutto connesso il profumo: «la rosa sempiterna, / che si digrada e dilata e redole / odor di lode al sol che sempre verna» (*Pd* XXXI, 124-126).¹⁹ Questa condizione di dolcezza della vista e dell'olfatto con cui è indicata la moltitudine beata dà ulteriore sviluppo alla metafora con cui era stata prima designata da Dante la missione apostolica e la modalità con la quale viene diffusa la parola del Vangelo. Gli apostoli e i primi santi erano paragonati infatti a «li gigli / al cui odor si prese il buon cammino» (*Pd* XXIII, 74-75). Chiavacci Leonardi ricorda a questo proposito che il profumo dei santi ha un fondamento scritturale, perché in san Paolo si legge: «Christi bonus odor sumus» (2 Cor 2, 15. «Siamo il profumo di Cristo»), e pure nel Siracide si trova detto: «Florete flores quasi

¹⁸ Su queste tipologie di metafore Cfr. Carozza (1988: 57-70); Prandi (1994: 115-132). In generale: Pasquini (1987).

¹⁹ Cfr. Galli (2020); Bologna (2015: 917-941); Canteins (2003: 253-279); Scrivano (1997: 157-192, il capitolo «La candida rosa», *Pd* XXXI); Hollander (1988: 1-33); Chiavacci Leonardi (2010: 39-70).

lilium» (Sir 39, 14: «Fate sbocciare fiori come il giglio»).²⁰ Anche in questo caso il linguaggio metaforico, attraverso cui Dante coinvolge i sensi del lettore in una narrazione dove le percezioni sensitive (tranne vista e udito) sembrerebbero fuori luogo, ha fondamento biblico. L'opera di evangelizzazione è garantita anche dalla dolcezza della parola e dal suo fascino, di conseguenza la profumazione della rosa è modalità epifanica che si fonde con la luminosità, se questa riconduce alla fonte (Dio) l'altra indica la modalità espansiva della buona novella.

Ma se l'apparenza dei beati è offerta sotto specie luminosa e floreale, il loro insieme è dato molto spesso sotto veste politica, come «corte» (*Pd* III, 45, X, 70, XXI, 74, XXIV, 112, XXV, 43, XXVI, 16, XXXII, 98, ma già «nostra corte» in *Pg* XXXI, 41) o «aula» (*Pd* XXV, 42) o «collegio» (*Pd* XXII, 98) o addirittura «imperio» (*Pd* XXXII, 116). In molti passi del *Paradiso* si parla di corte celeste, che ha pure i suoi principi e dignitari (Pietro è «baron» in XXIV, 115; Giacomo è «principe» XXV, 23, i beati sono «gran patrici» XXXII, 116) e ovviamente il suo re, Dio, che è detto appunto «imperatore» o «re» (*Pd* III, 84, *Pd* XII, 40, XXV, 41, XXXII, 61, ma già «imperator che là su regna» in *If* I, 124). La corte infatti non è solo il luogo della politica, ma anche della vita cortese, della condivisione al livello più alto della società, non per nulla i beati sono pure gli «eletti» (*Pd* XX, 136).²¹ Allo stesso campo semantico, ma con una connotazione lievemente diversa, appartiene anche la definizione di «popolo» o di «civi» e «città» o «milizia», tutte metafore per i beati.

«Milizia» ha qualche addentellato con gli eserciti di Dio, come si dice nell'inno che Giustiniano intona alla fine del suo lungo discorso, esaltando appunto il *Sanctus Deus Sabaòth* (*Pd* VII, 1), il Dio degli eserciti, frequente immagine divina nella Bibbia, impiegato nei libri storici, ma anche dai profeti e nell'Apocalisse.²² Anche se il termine ebraico è letto con il significato di «virtù», quindi «*Deus Sabaòth*» equivarrebbe a «Dio delle virtù», che servirebbe anche come allusione alle schiere angeliche che circondano il trono di Dio, «milizia» è spesso usato per i santi, «la milizia del ciel» (*Pd* XVIII, 124), che Dante invoca nel cielo dei giusti a intercedere per gli umani sviati dai cattivi esempi. Il termine indica prevalentemente la Chiesa in terra che è detta appunto «militante» (così è per «la milizia che Pietro seguette» di *Pd* IX, 141, per «la milizia ch'era in forse» di *Pd* XII, 41, e per l'indicazione di *Pd* V, 117: «prima che la milizia s'abbandoni»), ma inequivocabilmente indica la schiera dei beati, quando si dice «milizia del celeste regno» (*Pg* XXXII, 22) o quando è associata a quella degli angeli in «l'una e l'altra milizia / di Paradiso» (*Pd* XXX, 43-44) o impiegata per indicare l'amore per Cristo della «milizia santa / che nel suo sangue Cristo fece sposa» di *Pd* XXXI, 2-3.

Ha invece una lunga tradizione classica e cristiana il termine «popol» usato per i beati in *Pd* XXXI, 39, cui sono tra l'altro aggiunte importanti qualifiche: «giusto e sano», che indicano la perfetta comunità dei beati, detta da Beatrice

²⁰ Per il commento di Chiavacci Leonardi: <<https://dante.dartmouth.edu/>> *ad locum*.

²¹ Sulla metafora della corte celeste: Tassone (2017: 185-209).

²² Cfr. *Sabaot*, in *Dictionnaire de la Bible* (1123-1127).

nel canto precedente «nostra città» (*Pd* XXX, 129, ma città era anche già nel discorso di Virgilio in *If* I, 125), così come i suoi abitanti sono «civi» (*Pd* XXIV, 43). Dante attinge qui a immagini assai note nella tradizione cristiana che derivano dalla visione della Gerusalemme celeste dell'Apocalisse e poi dalla riflessione di Agostino che opponeva Roma alla *civitas Dei*, come Dante oppone Firenze al «popol giusto e sano» dell'Empireo.²³ Come in Agostino (che attinge a Cicerone), il popolo è qui unito da un fondamento di giustizia, che costituisce la «vita socialis sanctorum» (*De civitate Dei*, XIX, 5, 1). Infatti il «popol giusto e sano» ha la natura di consesso organizzato e ordinato, anche se non ruota solo intorno a un re, ma si costituisce sulla base di principi comuni, che sono la salvezza e la giustizia: il Paradiso è infatti «imperio giustissimo e pio» (*Pd* XXXII, 116). Il popolo dei beati di Dante non è il popolo d'Israele, prediletto da Dio e regolato dalle leggi di Mosé, ma è congregazione fondata sull'amore e sulla giustizia divina, che ha raggiunto la salvezza tramite Cristo e ora ne gode in perfetta armonia e amore. La natura anche politica della «candida rosa» appare dunque in tutta la sua forza, perché contrapposta a Firenze, dove non c'è giustizia e neppure salvezza. In cielo ogni beato è «cive di quella Roma onde Cristo è romano» (*Pg* XXXII, 75). Anche la metafora dei beati come «collegio» (*Pd* XXII, 98) rimanda alla stessa natura di *vita socialis* che si esercita nella *civitas sanctorum*, che è la *civitas Dei*, e dove è pure Cristo il reggitore, come si legge in *Pg* XXVI, 128-9, dove il Paradiso è detto il «chiostro / nel quale è Cristo abate del collegio».²⁴ Persino «chiostro» (*Pg* XV, 57) e «convento» (*Pd* XXII, 90) valgono quasi sempre in Dante come «società» e «compagnia religiosa o civile», quindi l'espressione «convento de le bianche stole» (*Pd* XXX, 129) si deve collocare nella tradizione esegetica della città di Dio.²⁵

Il Paradiso è anche indicato con i sensi più fisici del gusto e del tatto, e persino con metafore relative al cibo.²⁶ Il gusto è coinvolto laddove i beati sono detti «sodalizio eletto a la gran cena / del benedetto Agnello, il qual vi ciba» (*Pd* XXIV, 1-2), che è una metafora di lunga durata e ampio valore, filosofico e scritturale. Essa infatti richiama sia il platonico convito sapienziale, come è usata anche per il titolo nell'incompiuto trattato filosofico, sia l'eucarestia e la sua istituzione, dove Cristo si dichiara cibo e bevanda per la salvezza (Mt 26, 26-28; Mc 14, 22-24; Lc 22, 19-20), sia la visione di Apocalisse 19, 9, dove i beati sono chiamati alla cena delle nozze dell'Agnello: «Beati, qui ad cenam nuptiarum Agni vocati sunt!» («Beati gli invitati al banchetto delle nozze dell'Agnello»). Anche nei versi incipitari del XXIV canto, che preludono all'incontro con san Pietro, Beatrice parla del cibarsi delle briciole che cadono dalla mensa, come di ciò che può essere sufficiente a chi ne è meno degno: «per grazia di Dio questi preliba / di quel che cade de la vostra mensa» (*Pd* XXIV, 3-4). L'espressione riprende evidentemente il vangelo di Matteo che racconta

²³ Cfr. Agostino, *De civitate Dei*, V, 17, 2, su cui rimando a Ardissino (2009).

²⁴ È usato anche «beato concilio» in *Pg* XXI, 16.

²⁵ Ma quando «convento» è usato per i seguaci di Francesco di *Pd* XXIX, 109 e per gli apostoli, in *Pd* XXX, 129, al lemma si deve dare senso proprio, valendo come luogo di raduno (e di vita) dei frati.

²⁶ Vanelli Coralli (2008); Bartoli (2012).

della Cananea che convince Gesù sulla base proprio di un “diritto” alle briciole che cadono da una mensa (Mt 15, 27). Con queste espressioni metaforiche Dante richiama i termini con cui già si esprimeva in *Convivio* I, i, 10, dove egli diceva di proporre un sapere filosofico a chi era stato meno fortunato e non aveva potuto accedere per tempo al «pan de gli angeli» di Cv I, i, 7, espressione usata anche in *Pd* II, 11 per indicare il sapere teologico.

Inoltre Dante associa alle metafore della nutrizione anche quelle del dissetarsi, che ricordano l’acqua che disseta per sempre di cui parla Gesù alla Samaritana, come suggerito all’avvio di *Pg* XXI, dove si indicava anche il Paradiso come il luogo dove «si gode tanto del ber quant’è grande la sete» (*Pg* XXI, 74).²⁷ Beatrice nella sua preghiera, che precede gli esami di Dante, invita i santi a «rorare» il *viator* (XXIV, 8-9), impiegando la metafora dell’acqua (o rugiada) che ristora, assai presente nella Bibbia. Questa metafora ha anche un valore tattile, quando è impiegata per indicare la grazia divina che scende come benefica pioggia in *Pd* XIV, 27 e XXIV, 91, modalità rappresentativa che si associa anche allo «stillare» della speranza, di cui Dante ha beneficiato grazie alla lettera di Giacomo, per poi stillarla in noi lettori: «in altrui vostra pioggia repluo» (*Pd* XXV, 78).

Se queste metafore, dalla luce ai fiori ai frutti alla città o milizia al chiostro o al convito, rappresentano l’essenza della santità nel godimento della beatitudine, perché essenza del Paradiso e condizione della visibilità di Dio, la carità ne presenta l’intima sostanza. Infatti, in Paradiso a dominare è la condizione caritatevole dei beati al presente e nelle memorie della loro vita.²⁸ Fin dai discorsi di Piccarda, la prima anima beata incontrata nel Paradiso, è questa virtù teologale a caratterizzare per Dante sia il terzo regno sia i suoi abitanti, e non potrebbe essere diversamente, poiché la carità coincide con la definizione di Dio come Amore. Non solo Dio è «l’amor che move ’l sole e l’altre stelle» di *Pd* XXXIII, 145, ma in molte occasioni, in coerenza con la prima lettera di Giovanni e tutta la mistica medievale, con Bernardo *in primis*, Dante offre la visione di Dio come Amore e sottolinea la natura amorevole di Dio verso il creato, indicando il Paradiso come il luogo in cui si esercita.²⁹

Le altre virtù teologali non hanno tanto spazio nella definizione della santità e della vita beata, infatti, tranne un breve cenno alla fede («la fede fa conte l’anime a Dio», *Pd* XXV, 10), che è stato ricondotto da Nicola Fosca a un’affermazione di san Gregorio Magno: «Per fidem namque ab omnipotenti Deo cognoscimur (*In Ez.* 1.3)»,³⁰ non si hanno riferimenti al ruolo di fede e speranza nella condizione della santità e delle anime beate. E a ragione: infatti queste non necessitano più né dell’una né dell’altra, come sono necessarie invece alla

²⁷ Sulla metafora: Nayar (2014: 137-204, il capitolo “Bread of Angels: Dante’s *Paradise*”); Maldina (2016); Tavoni, (2019).

²⁸ Bettini nel suo regesto di perifrasi non include la santità, ma vi si possono vedere le voci: *Anime, Beati, Beatrice, Domenicani, Francescani, Giusti*, o quelle su singoli personaggi, come *Domenico, David, Adamo, Francesco, Maria, Mosè, Paolo*, o *Paradiso*. Cfr. Bettini 1895: *sub voce*. Sulla perifrasi dantesca, Cfr. Girardi (1979).

²⁹ Sulla carità Cfr. Getto (1966: 103-122); Imbach (2002); Fedrigotti (2007); Zambon (2010: 247-268).

³⁰ Cfr. <<https://dante.dartmouth.edu/>>, *ad locum*.

Chiesa ancora militante, né possono esserne caratterizzate. Nei cieli ormai i beati sono conosciuti e familiari a Dio, così come conoscono la verità guardando nel suo essere come in uno specchio: i beati «miran ne lo specchio» (*Pd XV*, 62) di Dio e conoscono prima ancora che il pensiero sia. In Paradiso hanno raggiunto quella verità in cui hanno creduto, ma che talvolta tale non pareva loro: così per ciascuno dei beati dell'occhio dell'aquila (Davide, Traiano, Rifeo, Costantino, Ezechia, Guglielmo) è ribadito sei volte in anafora che «ora conosce» (una volta per ogni anima, ai versi 40, 46, 52, 58, 64, 70 di *Pd XX*). La beatitudine finale si fonda dunque sulla conoscenza o visione o contemplazione della verità, che lascia poi spazio al godere. È un principio ben indicato da san Bonaventura in *Soliloquium IV*, v, 27: «Tantum gaudebunt, quantum amabunt; tantum amabunt, quantum cognoscent».³¹

Per la loro condizione i beati sono da Dante qualificati prossimi e familiari a Dio, come poteva intenderli attingendo ai Vangeli e soprattutto alla letteratura cristiana mistica. Anzitutto le anime sante godono dello spozalizio mistico, della condizione di “spose” di Cristo, come è tutta la Chiesa, che Cristo «disposò [...] col sangue benedetto» (*Pd XI*, 32-33), per cui i beati sono quella «milizia» che «nel suo sangue Cristo fece sposa» (*Pd XXXI*, 3).³² Lo spozalizio mistico dell'anima con Cristo era condizione suffragata dalla lettura allegorica del Cantico dei Cantici e dai Vangeli. Anche Dante, quando pensa alla condizione perfetta di amore, pensa allo spozalizio dell'anima con Cristo, come dice anche in *Pg XXXII*, 75, ovvero che Cristo «perpetue nozze fa nel cielo», come pure in *Pd XXX*, 135, dove Beatrice annuncia a Dante la beatitudine sotto forma di invito alla cena nuziale: «prima che tu a queste nozze ceni» (*Pd XXX*, 135).³³ I santi sono «famiglia de l'alto Padre» (*Pd X*, 49), san Francesco è «suo pusillo» (*Pd XI*, 111), ovvero si è fatto come uno di quei piccoli, cui appartiene il regno dei cieli, come Gesù raccomanda in Mt 18, 3: «nisi converti fueritis et efficiamini sicut parvuli, non intrabitis in regnum caelorum» («se non vi convertirete e non diventerete come i bambini, non entrerete nel regno dei cieli»).³⁴ Non viene però mai rivendicata la figliolanza divina, che è riservata alla seconda persona della Trinità, il «Figlio». Semmai i beati sono «spiriti pii» (*Pd V*, 121), «buoni spiriti attivi» (*Pd VI*, 113), «sante creature» (*Pd XVIII*, 76), gli «eletti» (*Pd XX*, 136, ma già in *Pg III*, 73 «ben finiti»), che hanno faticato per raggiungere la condizione di santità, e perciò sono ora «vere sustanze» (*Pd III*, 29, anche in *XV*, 7, e semplicemente «sustanze» in *XXIX*, 76), illuminate e appagate da «verace luce» (ivi, 32), che determina l'essenza ontologica del Paradiso, che è «paese sincero» (*Pd VII*, 130).

Queste modalità impiegate per indicare i santi vertono soprattutto su

³¹ «I beati tanto godranno quanto ameranno e tanto ameranno quanto conosceranno», Bonaventura da Bagnorea (1992: 200-201) (traduzione mia).

³² Sul matrimonio mistico si vedano i *Sermoni* sul Cantico dei cantici di Bernardo di Chiaravalle (1999). Cfr. Botterill (1994); Kay (2004); McAuliffe (2015). Per le relative metafore: Autiero (2002); Nasti (2007: 93-125).

³³ Cfr. Ardissino (2016: 57-72, il capitolo «Gradi verso “l'amor di vero ben”»).

³⁴ Sul valore francescano di «pusillus», Cfr. il commento di Chiavacci Leonardi in *Darmouth Dante Project ad locum*.

espressioni perifrastiche o su scelte lessicali che costituiscono delle vere e proprie reti semantiche che non impiegano neppure più traslati, ma che si fondano piuttosto su prestiti e riusi del linguaggio evangelico. L'impegno terreno che i santi hanno profuso per raggiungere la beatitudine è detto con altra espressione evangelica: «Chi prende sua croce e segue Cristo» (*Pd XIV*, 106), che corrisponde a quanto Gesù raccomanda «Si quis vult post me venire, abneget semetipsum, et tollat crucem suam, et sequatur me» (*Mt 16*, 24, «Se qualcuno vuole venire dietro a me, rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua»; Cfr. *Mc 8*, 34 e *Lc 9*, 23). L'abbandono dei beni terreni è condizione per la conquista del tesoro nei cieli, infatti in Paradiso si gode per aver piantato: «Quivi si gode e vive del tesoro / che s'acquistò piangendo ne lo essilio / di Babilòn, ove si lasciò l'oro» (*Pd XXIII* 133-5). Anche il «tesoro» celeste contrapposto all'«oro» terreno è tema evangelico (Cfr. *Mt 19*, 21), così come l'esilio di Babilonia è figura della vita terrena, da cui occorre liberarsi per poter salire la scala verso Dio, liberazione simile a quella dell'Esodo, sul cui modello la lettera a Cangrande indica l'allegoria del poema (*Ep.* 13, 7). San Benedetto denuncia infatti che «per salirla [la scala], mo nessun diparte / da terra i piedi» (*Pd XXII*, 72-3), come invece si faceva nel passato nei monasteri. Spesso la beatitudine è indicata come «ricchezza» (*Pd XXVII*, 9), «buona merce» (*Pd XI*, 122) e i beati sono «gioie care e belle» (*Pd X*, 70), che pure sono metafore evangeliche che riprendono la parabola del tesoro nascosto nel campo, cui è paragonato il regno dei cieli in *Mt 13*, 44.

Quelli che hanno però impegnato la vita in santità e che ora seggono nelle gradinate dell'anfiteatro che è la candida rosa («quanto di noi là su fatto ha ritorno», *Pd XXX*, 114) godono di una «vita integra d'amore e di pace» (*XXVII*, 8), perché hanno raggiunto, come aveva detto Piccarda, su modello agostiniano, la pace nella volontà di Dio («E 'n la sua volontade è nostra pace», *Pd III*, 85). Le anime del purgatorio sono «sicure d'aver, quando che sia, di pace stato» (*Pg XXVI*, 53) e la loro salita è un «andar per pace» (*Pg XXIV*, 141). L'Empireo gode infatti e si appaga del proprio essere e non chiede di più: «questo regno pausa» (*Pd XXXII*, 61) per il suo rege, Dio, che «fa contenta questa corte» (*Pd XXVI*, 16).

Non solo è evidenziato da Dante come la santità generi pace nella volontà di Dio, ma anche come sia causa di «gioia piena», «letizia», «piacere», «dolcezza». Molte sono le occasioni in cui è indicata questa condizione di festa della corte celeste. Non solo il *viator* assiste al trionfo di Cristo e di Maria, ma i beati sono anche metaforizzati come «triünfo» o «turba triünfante» o addirittura il «triünfo che lude» (*Pd XXII*, 107 e *XXIII*, 20; *XXII*, 131; *XXX*, 110), rappresentando ovviamente la Chiesa trionfante, che ora letizia sul modello del suo fattore che è «lieto». ³⁵ Fin dal primo cielo nella rivelazione di Piccarda si dichiara subito in una sciolta terzina, che però è un agglomerato di complessi concetti teologici, che i beati gioiscono: «Li nostri affetti, che solo infiammati / son del piacer de lo Spirito Santo, / letizian del suo ordine formati» (*Pd III*, 52-54), e di lei il fratello Forese aveva detto che «triünfa lieta

³⁵ Sul «lieto fattore» di *Pg XVI* cfr. Mazzotta (1993: 219-242, il capitolo «*Theologia ludens*»).

/ ne l'alto Olimpo già di sua corona» (*Pg* XXIV, 14-5). «Fiamma», «amore», «piacere», «letizia», sono tutti lemmi della poesia amorosa: il recupero del linguaggio poetico cortese e dolcestilnovistico è però funzionale nel poema alla rappresentazione della condizione dei beati, che concordano nell'ordine del soffio divino e di esso godono.

La condizione di letizia e piacere è ribadita di frequente attraverso i cieli dalle anime incontrate, che peraltro la manifestano anche nei loro movimenti e canti, così come con lo sfavillare della luce. I beati sono «diverse voci che fan dolci note» (*Pd* VI, 124) e Cacciaguida è detto infine «artista» tra «i cantor del cielo» (*Pd* XVIII, 51). In una bella similitudine i beati sono detti risorgere gioiosamente con l'espressione del linguaggio canoro e liturgico «la rivestita voce allelujando» (*Pg* XXX, 13). La loro gioia è manifestata ovviamente con un accrescersi della luce, come si vede nell'avvicinarsi dei beati del cielo di Mercurio: «vedeasi l'ombra piena di letizia / nel folgòr chiaro che di lei usciva» (*Pd* V, 107-8). Il fenomeno è spiegato poco oltre nel cielo di Venere, dove Folchetto di Marsiglia, che attende di parlare dopo Cunizza, è metaforicamente indicato proprio come «l'altra letizia», a proposito della quale poi il poeta spiega la condizione dei beati, per cui la luce è proporzionale alla gioia: «Per letiziar là su fulgor s'acquista, / sì come riso qui» (*Pd* IX, 70-1), mettendo in campo un'ulteriore modalità di dire la beatitudine, ovvero di mostrarla come il riso, che può essere il sorriso di Beatrice, che si accresce con l'innalzarsi, o il riso dell'universo tutto, come il *viator* percepisce dopo i tre esami al canto del *Gloria*: «Ciò ch'io vedeva mi sembiava un riso / de l'universo» (*Pd* XXVII, 4). La rappresentazione della beatitudine è offerta per mezzo di una serie di esclamazioni che inneggiano alla felicità della condizione: «Oh gioia! Oh ineffabile allegrezza! / oh vita integra d'amore e di pace! / oh senza brama sicura ricchezza!» (*Pd* XXVII, 7-9), dove ogni elemento riprende una delle condizioni che indicano la santità come raggiunta. Il riso viene ribadito anche più avanti come conseguenza della vita beata, dipendente da Dio («d'altrui lume fregiati e di suo riso», *Pd* XXXI, 50).³⁶

La felicità del regno dei cieli è indicata in molte metafore come una «festa» (*Pd* XIV, 37), un «gioco» (*Pd* XX, 117), un «gaudio miro» (*Pd* XXIV, 36), un «viver lieto» (*Pd* XXVII, 42), un «sicuro e gaudioso regno» (*Pd* XXXI, 25), un «esser giocondo» (*Pd* XXXI, 112). Dei beati che il *viator* vede nella «candida rosa» sono dette insieme queste qualità alla vista della Vergine: «Vidi a lor giochi e a lor canti / ridere una bellezza, che letizia / era ne li occhi a tutti li altri santi» (*Pd* XXXI, 133-5). Gli occhi dei beati sono pieni di letizia; la santità genera piacere, dolcezza, e per ben tre volte Dante indica la beatitudine paradisiaca come «dolce vita» (*Pd* IV, 35; *Pd* XX, 48; *Pd* XXV, 93), dove l'identica ripresa dello stesso sintagma, che piacque a Fellini, ne sottolinea la pertinenza e la consapevole scelta. Il Paradiso è ovviamente luogo di dolcezza, come gli rivela già Piccarda, rivolgendosi a lui: «O ben creato spirito, che a' rai / di vita eterna la dolcezza senti» (*Pd* III, 37-8), dolcezza che ha qui un raggio semantico assai ampio, implicando una notazione sensibile ma anche terapeutica,

³⁶ Sul riso dei beati Cfr. Gaimari (2014); Spagnolo (2007).

oltre che musicale e retorica.³⁷ La beatitudine indica uno stato di intenso godimento dei sensi, infatti la dolcezza è percepita da Dante per la vista, l'udito, ma anche l'olfatto, il gusto, e il tatto per via metaforica. Il «dolce frui» della beatitudine (*Pd* XIX, 2) è, anzitutto e alla fine di tutto, spirituale, divenendo da piacere estetico a occasione di estasi, percepibile per mezzo di esperienze sensibili e non.³⁸ Si tratta di una dolcezza diversa da quella provata in terra o in purgatorio, perché derivata dall'emanazione divina, dunque è sostanziale. La dolcezza è così strettamente legata alla santità: ne è una conseguenza.

Come si è visto, la varietà dei traslati e del lessico impiegati da Dante nel rappresentare la condizione di beatitudine paradisiaca ha ragioni poetiche o filosofiche, ma soprattutto e costantemente radici bibliche. Le sue opzioni su questo aspetto, fondamentale per il poema e per l'obiettivo del poeta, riconducono regolarmente al testo fondante la fede cristiana, mostrando come esso sia alla radice della poesia di Dante assai più diffusamente di quanto la critica abbia rilevato.³⁹ Anche queste rappresentazioni compongono e sostanziano quella «retorica della salvezza» (Battistini) che, sottolineando il piacere del Paradiso, serve per indicare la via della santità, che è poi quella della felicità a cui il poeta vuole condurre con la sua opera «omnes viventes» (*Ep.* 13, 15).

Bibliografia

- Alighieri, Dante
1966-67 *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Petrocchi, G., Milano, Mondadori.
- 2014 *Opere. II. Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, a cura di Fioravanti, G. et al., Milano, Mondadori.
- Aurelio Agostino
1997 *De civitate Dei-Città di Dio*, a cura di L. Alici, Roma, Città Nuova.
- Ardissino, Erminia
2009 «Boezio, Agostino e il “popol giusto e sano” di *Paradiso XXXI*», in Ardissino E. (a cura di), *Etica e teologia nella Commedia di Dante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 65-84.
- 2016 *L'umana Commedia di Dante*, Ravenna, Longo.
- 2021 «*Paradiso XX*. Una soluzione poetica per il “gran digiuno”», in Giannantonio, V. e Sorella, A. (a cura di), *Aggiornamenti sulla Commedia*, Firenze, Cesati, 93-107.

³⁷ Sull'argomento ho diretto la tesi dottorale di Anne-Gaëlle Cuif, *La «soavità» come dolcezza e medicina dell'anima nell'opera di Dante Alighieri*, presso l'Università di Torino in cotutela con l'Université de Tours (2020), ora edita Cuif (2022).

³⁸ Cfr. Baby e Rieu (2012).

³⁹ Nonostante gli studi che di recente si sono prodotti in questa direzione, che peraltro rilevano, come scrive Ledda, che in Dante «quasi ogni terzina allude a episodi o personaggi biblici, oppure presenta il riuso del testo sacro» (Ledda 2015: 5), resta, a nostro avviso, ancora margine per sottolineare questa fedeltà di Dante alla Bibbia. Cfr. Barblan (1998, Hawkins (1999 e 2007), Benfell (2011), Lund-Mead; Iannucci (2011), Ledda (2012).

Ariani, Marco

2009 «I metaforismi di Dante», in Ariani, M. (a cura di), *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, 1-57.

2010 “*Lux inaccessibilis*”. *Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne.

Autiero, Giuseppe

2002 «Gemma Donati e la sposa del Libano. Immagini e metafore matrimoniali nella *Commedia*», *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 23, 35-61.

Baby, Hélène; Rieu, Josiane (a cura di)

2012 *La Douceur en littérature de l'Antiquité au XVII^e siècle*, Paris, Garnier.

Baranski, Zygmunt G.

2001 “*Chiosar con altro testo*”. *Leggere Dante nel Trecento*, Firenze, Cadmo.

Barblan, Giovanni (a cura di)

1998 *Dante e la Bibbia*, Atti del Convegno internazionale promosso da Bibbia, Firenze, 26-27-28 settembre 1986, Firenze, Olschki.

Barone, Giulia

1989 «La santità nei processi di canonizzazione del '300», in *Santi e santità nel secolo XIV*, Perugia-Assisi-Napoli, Università degli Studi di Perugia, Centro di studi francescani, ESI, 55-78.

Bartoli, Vittorio

2012 «Similitudini e metafore digestive e nutrizionali nel *Convivio* e nella *Commedia*», *La Cultura. Rivista di filosofia letteratura e storia*, 50, 65-94.

Battistini, Andrea

2016 *Dante e la retorica della salvezza*, Bologna, il Mulino.

Beck, Friedrich

1895-96 *Die Metapher bei Dante, ihr System, ihre Quellen*, Neuberger, Griessmayer.

Benfell, V. Stanley

2011 *The Biblical Dante*, Toronto, University of Toronto Press.

Bernardo di Chiaravalle

1999 *Sermoni sul Cantico dei cantici*, Bacchini, a cura di G. Bacchini, Casale Monferrato, Piemme.

Bettini, Lorenzo

1895 *Le perifrasi della Divina Commedia raccolte ed annotate*, Città di Castello, S. Lapi.

Biblia

2007 *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, a cura di R. Weber e R. Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft.

Bologna, Corrado

2015 «Canto XXXI. La candida rosa», in Malato, E.; Mazzucchi, A. (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. III. Paradiso. 2. Canti XVIII-XXXIII*, Roma, Salerno, 917-941.

- Bonaventura da Bagnorea
1992 *Soliloquio dell'anima*, in *Opere. 13. Opuscoli spirituali*, a cura di M. Malaguti, Roma, Città Nuova Editrice.
- Botterill, Steven
1994 *Dante and the Mystical Tradition: Bernard of Clairvaux in the Commedia*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Camozzi Pistoja, Ambrogio
2019 «Testo come eucarestia. Linguaggio parabolico nel *Convivio* di Dante», *Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi*, 84, 57-99.
- Canteins, Jean
2003 *Dante. II. L'Homme engagé*, Milano, Arché.
- Carozza, Davy A.
1988 «The Motif of Maturation in the *Commedia*», in Cherchi, P.; Mastrobuono, A.C. (a cura di), *Lectura Dantis Newberryana, I*, Evanston, Northwestern University Press, 57-70.
- Casadei, Alberto
2019 *Dante. Altri accertamenti e punti critici*, Milano, Franco Angeli.
- Casadei, Alberto (a cura di)
2020 *Nuove inchieste sull'Epistola a Cangrande*, Pisa, Pisa University Press.
- CEI (a cura di)
2008 *Sacra Bibbia*, Conferenza Episcopale Italiana e Unione Editori e Librai Cattolici Italiani.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria
2010 *Le bianche stole. Saggi sul Paradiso di Dante*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- Cuif, Anne-Gaëlle
2022 «*In atto soave*». *La 'soavità' come dolcezza e medicina dell'anima nell'opera di Dante Alighieri*, Roma, Aracne.
- Eco, Umberto
2002 *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani.
- De Benedictis, Raffaele
2012 *Wordly Wise. The Semiotics of Discourse in Dante's Commedia*, New York-Frankfurt-Bern, Lang.
- Fallani, Giovanni
1965 *Dante poeta teologo*, Milano, Marzorati.
- Fedrigotti, Paolo
2007 «Presenze tomiste e bonaventuriane nella concezione dantesca della beatitudine», *Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi*, 72, 141-213.
- Finazzi, Silvia
2013 *La metafora nella tradizione testuale ed esegetica della Commedia di Dante. Problemi ecdotici e ricerca delle fonti*, Firenze, Cesati.

Gaimari, Giulia

2014 «Il sorriso dei beati nella *Commedia*. Un'interpretazione letterale», *Lettere Italiane*, 66, 469-495.

Galli, Francesca

2020 «Quale forma di beatitudine? La rosa dantesca e le ricostruzioni geometriche del mondo celeste», *Strumenti critici*, 35, 159-181.

Getto, Giovanni

1966 *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni,

Gibbons, David

2002 *Metaphor in Dante*, Oxford, European Humanities Research Centre of the University of Oxford.

Gilson, Simon A.

2000 *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante*, Lewiston, Edwin Mellen Press.

Girardi, Enzo N.

1979 «La perifrasi nella *Divina Commedia*», *Italianistica*, 8, 514-538.

Güntert, Georges; Picone, Michelangelo (a cura di)

2000 *Lectura Dantis Turicensis. III. Paradiso*, Firenze, Cesati.

Hawkins, Peter S.

1999 *Dante's Testaments. Essays in Scriptural Imagination*, Stanford, Stanford University Press.

Hollander, Robert

1988 «*Paradiso XXX*», *Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi*, 40, 1-33.

Kay, Richard

2004 «Dante in Ecstasy: *Paradiso 33* and Bernard of Clairvaux», *Medieval Studies*, 66, 183-212.

Imbach, Ruedi

2002 «Filosofia dell'amore. Un dialogo tra Tommaso d'Aquino e Dante», *Studi Medievali. Rivista della Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo di Spoleto*, s. 3^a, 43, 2, 816-832.

Indizio, Giuseppe

2018 «L'*Epistola XIII*: primi appunti per un approccio sistemico alle questioni attributive», in Gragnolati M.; Rossi L.C.; Allegretti P.; Tonelli N.; Casadei A. (a cura di), *Atti degli incontri sulle Opere di Dante. I. Vita Nova. Fiore. Epistola XIII*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 335-373.

Ledda, Giuseppe

2002 *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo.

2015 *La Bibbia di Dante*, Torino, Claudiana.

2018 «Poesia e agiografia nella *Commedia*», in Ledda, G. (a cura di), *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale in ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 215-258.

- Ledda, Giuseppe (a cura di)
2012 *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.
- Lund-Mead, Carolyann; Iannucci, Amilcare
2012 *Dante and the Vulgate Bible*, Roma, Bulzoni.
- Malato, Enrico; Mazzucchi, Andrea (a cura di)
2015 *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. III. Paradiso. 1. Canti I-XVII. 2. Canti XVIII-XXXIII*, Roma, Salerno.
- Maldina, Nicolò
2016 «Raccogliendo briciole. Una metafora della formazione dantesca tra *Convivio* e *Commedia*», *Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi*, 81, 131-164.
- Mazzotta, Giuseppe
1993 *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, Princeton Univ. Press.
- McAuliffe, Denis
2015 «Dante and the Mystical Tradition: An Examination of Some of the Evidence of Dante's Mysticism in the *Paradiso*», in Domenico P. (a cura di), *Dante and the Christian Imagination*, Toronto-Ottawa, Legas, 97-104.
- Mocan, Mira
2007 *La trasparenza e il riflesso. Saggio sull'“alta fantasia” in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori.
- Nasti, Paola
2007 «The Amorous Bride and her Lovers: Images of the Church in the Heaven of the Sun», in Acquaviva, P; Petrie, J. (a cura di), *Dante and the Church. Literary and Historical Essays*, Dublin, Four Courts Press, The Foundation for Italian Studies, 93-125.
- Nayar, Sheila J.
2014 *Dante's Sacred Poem. Flesh and the Centrality of the Eucharist to the Divine Comedy*, Bloomsbury, London-New York.
- Pasquini, Emilio
1987 «Le metafore della visione nella *Commedia*», *Lecture classensi*, 16, ciclo curato da A. Vallone, 129-151.
1989 «La santità nella letteratura italiana del Trecento», in *Santi e santità nel secolo XIV*, Perugia-Assisi-Napoli, Università degli Studi di Perugia, Centro di studi francescani, ESI, 25-53.
2001 *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Bruno Mondadori.
- Porcelli, Bruno
2000 «*Paradiso* XXIV e la sequenza degli esami sulle virtù teologali», in Masiello V. (a cura di), *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, Roma, Salerno, 203-221.
- Prandi, Stefano
1994 «Maturazione spirituale e tipologia battesimale nella *Commedia*», in Id., *Il “diletto legno”. Aridità e fioritura mistica nella Commedia*, Firenze, Olschki, 115-132.

- Raimondi, Ezio
1986 «Ontologia della metafora dantesca», *Lecture classensi*, 15, ciclo curato da E. Raimondi, 99-109.
- Ravasi, Gianfranco
2016 «San Pietro e l'esame di teologia di Dante», in Ballarini, G., Frasso, G. e Spera F. (a cura di), *Peccato, penitenza e santità nella Commedia*, Roma-Milano, Bulzoni Biblioteca Ambrosiana, 3-9.
- Santelli, Tullio
1987 «Poca favilla... » (*saggi danteschi*), Roma, Accademia degli Incolti.
- Scrivano, Riccardo
1997 *Dante, Commedia. Le forme dell'oltretomba*, Roma, Nuova Cultura.
- Spagnolo, Luigi
2007 «Il riso di Beatrice», *Letterature straniere. Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Cagliari*, 9, 261-270.
- Tassone, Mario Paolo
2017 «Metafore e immagini della corte celeste nella *Commedia*», in Marcozzi, L. (a cura di), *Dante e la retorica*, Ravenna, Longo, 185-209.
- Tavoni, Mirko
2017 «Il pane degli angeli (*Convivio* I i 7 - *Paradiso* II 10-15)», in Andreoni, A.; Giunta, C.; Tavoni, M. (a cura di), *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, Bologna, il Mulino, 51-62.
- Tomazzoli, Gaia
2015 «La metafora in Dante: temi e tendenze della critica», *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 46, 41-60.
- Tommaso d'Aquino
Super evangelium s. Ioannis, in *Corpus thomisticum* (<<https://www.corpusthomisticum.org/>>, consultato il 20 settembre 2021).
Summa theologiae, in *Corpus thomisticum* (<<https://www.corpusthomisticum.org/>>, consultato il 20 settembre 2021).
1984 *Summa Theologiae*, a cura dei Domenicani italiani, Bologna, ESD.
- Trottmann, Christian
2001 «Communion des saints et jugement dernier : dans les chants XIX-XX du *Paradis*», in Pinchard, B. (a cura di), *Pour Dante. Dante et l'Apocalypse. Lectures humanistes de Dante*, Paris, Champion, 181-198.
- Vanelli Coralli, Rossana
2008 «Le metafore del gusto e il paradosso percettivo della "contemplatio" mistica nel *Paradiso*», *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 31, 23-41.
- Vaucher, André
2009 *La santità nel Medioevo*, Bologna, il Mulino.
- Zambon, Francesco
2010 «Canti XXV-XXVI. La scrittura d'amore», in Montorfano T.; Orfan M.; Sacconaghi C. (a cura di), *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, Genova-Milano, Marietti, 247-268.

Darmouth Dante Project <<https://dante.dartmouth.edu/>> (consultato il 20 settembre 2021).

Dictionnaire de la Bible, a cura di Pirot L.; Robert A.; Cazelles H.; Feuillet A., Paris, Letouzey et Ané Editeurs, Vol. X, Supplément, cl 1123-1127.

Enciclopedia dantesca
<https://www.treccani.it/enciclopedia/santo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>, consultato il 20 settembre 2021

Grande dizionario della lingua italiana
<<https://www.gdli.it/>>, consultato il 20 maggio 2022.

Opera del vocabolario italiano
<<http://www.oivi.cnr.it/>>, consultato il 20 maggio 2022.

Tesoro della lingua italiana delle origini
<<http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/>>, consultato il 20 maggio 2022.

Vocabolario dantesco
<<http://www.vocabolariodantesco.it/>>, consultato il 20 maggio 2022.

Erminia Ardissino (Ph.D., Yale University; Dottorato di Ricerca, Università Cattolica, Milano) si occupa prevalentemente della letteratura da Dante al Seicento, con particolare attenzione al rapporto con la storia delle idee e l'esperienza religiosa. Tra i suoi libri si ricordano: *“L’aspra tragedia”. Poesia e sacro in Torquato Tasso* (1996), *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato* (2003), *Il Seicento* (2005), *Tempo storico e tempo liturgico nella Commedia di Dante* (2009), *Galileo. La scrittura dell’esperienza* (2010), *Narrativa italiana. Storia per generi* (2011), *L’umana Commedia di Dante* (2016), *Donne interpreti della Bibbia nell’Italia della prima età moderna. Riscritture e comunità ermeneutiche* (2020). Ha pubblicato anche edizioni critiche di testi antichi (*Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, 2003; *Operetta* di A. Galli, 2006; *Dicerie sacre* di G.B. Marino, 2014; *Poemetti biblici* di L. Tornabuoni, 2015), edizioni commentate (in particolare una silloge di lettere di Galileo, 2008) e contributi sulla didattica della letteratura e dell’Italiano per stranieri. Recentemente ha esteso i propri interessi di ricerca alla letteratura biblica della prima età moderna e al contributo delle donne. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui la nomina come Fulbright Distinguished Lecturer.

Questioni di santità

Prospettive (semiotiche) su Dante

a cura di Magdalena Maria Kubas e Francesco Galofaro

Modelli di santità nella *Commedia* Il caso di Pier Damiani¹

Francesco Galofaro

Dipartimento di Comunicazione, arti e media, Università IULM di Milano, IT
francesco.galofaro@iulm.it

Abstract

The paper focuses on the canto XXI of *Paradise*. In particular, the construction of the cosmological landscape and its superimposition on the level of ethical reading will be examined in order to reconstruct the *semiotics of the world* (Greimas 1966) of Dante's time. For this purpose, the theory of sign production will be used (Eco 1975). Attention will also be paid to the figure of Pier Damiani as a model of holiness proposed by Dante, deepening its ethical-political implications.

Key Words

Dante; Paradise; Theory of Sign Production; Cosmology; Sanctity

Sommario/Contents

0. Scopi e metodi

1. Figure visibili: la scala di Giacobbe

2. Figure sonore: il silenzio

3. Pier Damiani tra storia e filosofia

4. Superbia e umiltà

5. Conclusione: il cielo di Saturno come "mondo naturale"

Bibliografia

¹ Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dall'European Research Council (ERC) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione europea, in virtù della convenzione di finanziamento n. 757314.

o. Scopi e metodi

Quale può essere il contributo di un semiologo alla lettura di Dante? Cosa aggiungere a un dibattito che perdura da settecento anni? Per rispondere alla domanda, è mia intenzione effettuare un esperimento: applicare la *teoria della produzione segnica* di Eco (1975) al canto XXI del *Paradiso* per capire come Dante ne costruisce lo spazio semantico. Ho sperimentato l'applicazione di questa teoria all'analisi testuale in Galofaro (2022) con risultati incoraggianti. La *Commedia* è un oggetto di studio promettente: non c'è dubbio che essa manifesti un micro-universo semantico coerente, i cui valori sono essenzialmente da reperirsi nella filosofia e nella teologia medioevale. Nella ricostruzione di questi rapporti si è cimentato, tra i tanti, il critico americano Charles S. Singleton (1978). Coi metodi di Eco vorrei provare che la semiotica è in grado di indagare *come* Dante abbia costruito tale micro-universo, ovvero la relazione tra poesia e la teologia filosofica del proprio tempo.

Il canto XXI del *Paradiso* non andrebbe analizzato a sé: insieme al XXII compone infatti un dittico ambientato nel cielo di Saturno, dove è posta la scala di Giacobbe che conduce al cielo ottavo delle stelle fisse. Qui Dante incontra Pier Damiani, rinnovatore della famiglia benedettina cui appartiene l'ordine dei Camaldolesi, e San Benedetto, fondatore della famiglia stessa. Come ha notato Giuseppe Ledda (2015), i due santi sono accomunati dal fatto di tessere un'auto-agiografia dalla struttura molto simile: ciò li pone in relazione ai santi Francesco e Domenico, le cui agiografie sono narrate rispettivamente da Tomaso d'Aquino e da Bonaventura da Bagnoregio nei canti XI-XII. Nel presente lavoro mi concentrerò prevalentemente sul canto XXI, con qualche riferimento al XXII, nella speranza di poter effettuare in futuro una ricognizione più vasta rispetto al tema agiografico e auto-agiografico nella terza cantica.

Adottando la prospettiva della *produzione segnica*, Dante lavora attraverso la scrittura per costruire una relazione di senso tra linguaggio e mondo. In particolare, mi soffermerò sul modo in cui Eco riassume i tipi di lavoro semiotico in cui è possibile imbattersi (fig. 1).

- 1) un lavoro sul continuum espressivo, sui significanti che veicoleranno il senso;
- 2) un lavoro sui contenuti da veicolare;
- 3) un lavoro su ciò che all'epoca in cui Eco scriveva era chiamato "codice", e che in linea con gli sviluppi teorici successivi andrebbe considerata *semiosi*: la relazione tra piano d'espressione e del contenuto.

Per quel che riguarda il terzo tipo di lavoro, nella teoria occupano un ruolo centrale i *giudizi semiotici*. Essi comprendono:

- proposizioni *occasional*i, indicali, o giudizi fattuali, la cui forma è "Qui c'è *x*"; ad esempio: "Qui sul tavolo c'è una penna", "Questo è un bicchiere", ...
- proposizioni *eterne* del tipo "Tutti gli *x* sono *y*": a differenza delle precedenti, esprimono una regola generale.

Normalmente questi giudizi si riferiscono al mondo dell'esperienza quotidiana che enunciatore ed enunciatario hanno in comune; nella *Commedia*,

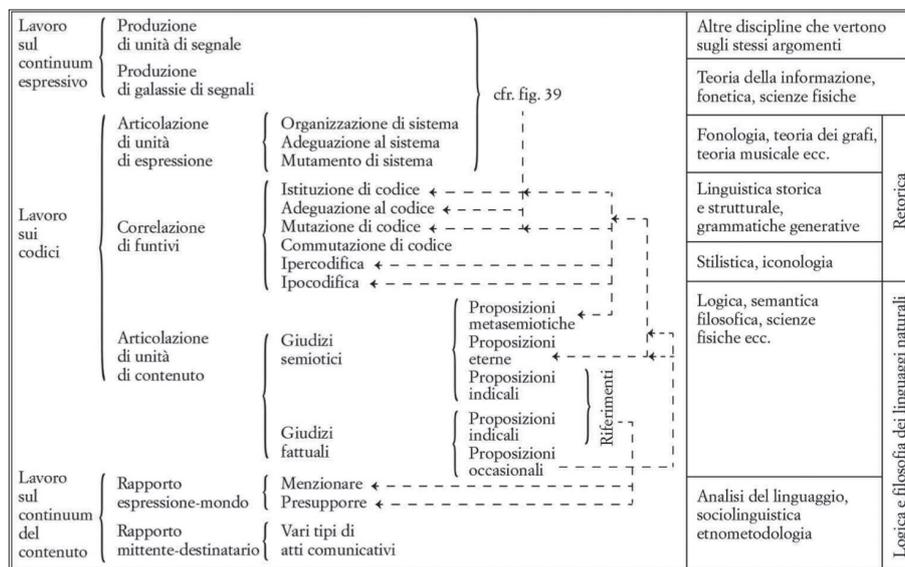


Figura 1. Tipi di lavoro semiotico (Eco 1975: 235).

tuttavia, il mondo cui si fa riferimento è molto diverso: è il *Paradiso*, del quale pochi viventi hanno esperienza; un mondo che sfugge alla comprensione razionale; un mondo che in realtà è *costruito* attraverso i giudizi che ho presentato. Non è tuttavia un mondo meno “vero” o verisimile del nostro: non va giudicato infatti in rapporto alla cosmologia attuale, ma a quella che caratterizza l'autunno del medioevo.

1. Figure del visibile: la scala di Giacobbe

Nel XXI canto del *Paradiso* ci si imbatte in una scala d'oro, che porta le anime dal cielo di Saturno a quello delle stelle fisse:

Dentro al cristallo che 'l vocabol porta
cerchiando il mondo, del suo caro duce
sotto cui giacque ogne malizia morta,
di color d'oro in che raggio traluce
vid'io uno scaleo eretto in suso
tanto, che nol seguiva la mia luce
[...]

Nel passo citato, Dante getta uno sguardo ravvicinato a un *epiciclo* così come lo concepiva Tolomeo: una grande sfera cristallina dentro la quale è il pianeta che compie la sua orbita intorno alla terra. Per quanto riguarda il riconoscimento della scala, Dante fa riferimento alla competenza enciclopedica del lettore perché egli la riconosca. La figura della *scala paradisi* ha origine nella Bibbia. Appare in sogno al patriarca Giacobbe:

Giacobbe partì da Bersabea e si diresse verso Carran. Capitò così in un luogo, dove passò la notte, perché il sole era tramontato; prese una pietra, se la pose come guancia e si coricò in quel luogo. Fece un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo; ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa. Ecco il Signore gli stava davanti e disse: “Io sono il Signore, il Dio di Abramo tuo padre e il Dio di Isacco. La terra sulla quale tu sei coricato la darò a te e alla tua discendenza. La tua discendenza sarà come la polvere della terra e ti estenderai a occidente e ad oriente, a settentrione e a mezzogiorno. E saranno benedette per te e per la tua discendenza tutte le nazioni della terra. Ecco io sono con te e ti proteggerò dovunque tu andrai; poi ti farò ritornare in questo paese, perché non ti abbandonerò senza aver fatto tutto quello che t’ho detto”. Allora Giacobbe si svegliò dal sonno e disse: “Certo, il Signore è in questo luogo e io non lo sapevo”. Ebbe timore e disse: “Quanto è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo”. Alla mattina presto Giacobbe si alzò, prese la pietra che si era posta come guancia, la eresse come una stele e versò olio sulla sua sommità. E chiamò quel luogo Betel, mentre prima di allora la città si chiamava Luz. Giacobbe fece questo voto: “Se Dio sarà con me e mi proteggerà in questo viaggio che sto facendo e mi darà pane da mangiare e vesti per coprirmi, se ritornerò sano e salvo alla casa di mio padre, il Signore sarà il mio Dio. Questa pietra, che io ho eretta come stele, sarà una casa di Dio; di quanto mi darai io ti offrirò la decima”. (Gen, 28, 10-22)

Secondo il commento della *Traduction Oecuménique de la Bible* (TOB) la scala andrebbe intesa come una gradinata, e ricorda i templi mesopotamici o le descrizioni letterarie delle piramidi. Anche per il commento della *Bibbia di Gerusalemme* la scala incarna un’idea mesopotamica della via che conduce al cielo. Il verso 17 sulla porta del cielo è utilizzato nella Messa di dedicazione delle chiese. Come semiotico noto una *rima plastica* tra lo sviluppo verticale della scala del sogno e della stele eretta da Giacobbe, destinata a marcare un luogo di culto. Il “Dio di Betel” riapparirà in sogno a Giacobbe anche in Gen. 31, 11-16, per ordinarli di abbandonare Labano e di tornare in patria con le sue due mogli Rachele e Lia.

1.1. San Benedetto

La ricezione e l’interpretazione della figura della *scala paradisi* nel tardo-antico e nel medioevo hanno una storia lunga e complessa. Rimando a Rosa Maria Parrinello (2007) per una ricostruzione relativa alla cultura monastica; qui mi soffermo solo su alcune tappe importanti in relazione a Dante. La scala è presente nell’enciclopedia medioevale in molti luoghi, tra i quali la regola di San Benedetto, che Dante incontrerà nel canto successivo. Per San Benedetto, la scala è il simbolo del percorso ascetico del monaco verso la virtù:

Quindi, fratelli miei, se vogliamo raggiungere la vetta più eccelsa dell’umiltà e arrivare rapidamente a quella glorificazione celeste, a cui si ascende attraverso l’umiliazione della vita presente, bisogna che con il nostro esercizio ascetico innalziamo la scala che apparve in sogno a Giacobbe e lungo la quale questi vide scendere e salire gli

angeli. Non c'è dubbio che per noi quella discesa e quella salita possono essere interpretate solo nel senso che con la superbia si scende e con l'umiltà si sale. La scala così eretta, poi, è la nostra vita terrena che, se il cuore è umile, Dio solleva fino al cielo; noi riteniamo infatti che i due lati della scala siano il corpo e l'anima nostra, nei quali la divina chiamata ha inserito i diversi gradi di umiltà o di esercizio ascetico per cui bisogna salire. (*Regola*, VII)

Nel VI secolo, Benedetto importa in occidente una tradizione esegetica che avrà fortuna nel medioevo: si pensi ad esempio a Guigo di Chartreux. Le origini di questa interpretazione sono tuttavia più antiche, e hanno origine in oriente.

1.2. *Filone d'Alessandria*

Nel I secolo d.C. in Filone d'Alessandria: nel *De somniis*, (Filone d'Alessandria 1962, parr. 133-188) definisce Giacobbe un atleta delle virtù. I primi monaci eremiti nel deserto egiziano, come quel Macario cui Dante fa riferimento nel canto seguente a quello qui considerato, riprendono da Filone tanto la figura della scala quanto la concezione atletica dell'ascesi.

Secondo Filone, la scala è simbolo del nesso tra mondo sensibile e mondo intelligibile, in cui il primo è porta per il secondo (parr. 187-188). L'esegesi è proposta nella cornice più ampia di una teoria sui sogni di carattere platonico, che riguarda il modo di raggiungere l'archetipo ideale (parr. 12-24): Dio invierebbe all'uomo sogni di questo genere perché uno dei quattro elementi che compongono il cosmo sfugge del tutto alla nostra esperienza: il cielo, *ouranos*, che Filone omologa allo spirito, *nous*:

terra, acqua, aria, cielo = *soma, aisthesis, logos, nous*

Dunque, il sapere su *ouranos/nous* è oggetto di una rivelazione. Altrimenti, scrive Filone, non sapremmo dire se il cielo è composto da masse di metallo incandescente (Democrito) o da armonici agglomerati indissociabili d'etere (Anassimandro), se possiedono un'anima o sono estranei all'anima, se il loro movimento è frutto del caso o di una necessità. È curioso che anche Dante si sia imbattuto in un problema simile: nel canto II, egli ritrae la propria prima posizione su un argomento connesso, quello delle macchie lunari, abbandonando autocriticamente la visione averroista per adottarne una platonica. Evidentemente, la relazione tra «come si vadia al cielo» e «come vadia il cielo» è sempre stato uno dei grandi problemi cosmologici della cultura greca e dei suoi eredi.

1.3. *Origene e l'originale scelta di Dante*

Una seconda fonte molto importante per la spiritualità del monachesimo delle origini è rappresentata da Origene, attraverso le opere di Evagrio Pontico. Origene si occupa della scala di Giacobbe nell'opera *Contra Celsum*, in una prospettiva diversa da quella ascetica presentata fin qui:

Le Scritture correnti nelle Chiese di Dio non parlano di sette cieli, né di alcun numero definito, ma sembrano insegnare l'esistenza dei cieli, sia che si tratti delle sfere di quei corpi che i greci chiamano pianeti, o qualcosa di più misterioso. Anche Celso, in accordo con l'opinione di Platone, afferma che le anime possono farsi strada da e verso la terra attraverso i pianeti; mentre Mosè, il nostro più antico profeta, dice che alla vista del nostro profeta Giacobbe si presentò una visione divina, — una scala che si protende verso il cielo, e gli angeli di Dio salgono e scendono su di essa, e il Signore sorregge sulla sua sommità — oscuramente indicando, a proposito della scala, o le stesse verità che Platone aveva in mente, o qualcosa di più grande. Su questo argomento Filone ha composto un trattato che merita l'indagine ponderata e intelligente di tutti gli amanti della verità. (Origene 1971, VI, 21)

Anche Origene segnala dunque una conciliazione mancata tra le concezioni cosmologiche greche e bibliche consigliando al lettore il lavoro di Filone d'Alessandria. A questo proposito, l'idea *originale* di Dante è quella di collocare la scala, simbolo di virtù, entro il cosmo platonico-aristotelico, e precisamente nel cielo di Saturno, conciliando la bibbia con la teoria tolemaica degli epicicli. Dal punto di vista semiotico, si tratta di una *commutazione di codice* eseguita programmaticamente: una proposizione occasionale, una *menzione* in apparenza innocente fa riferimento al rapporto espressione-mondo in forza di una presupposizione che fa appello alla competenza del lettore dell'epoca. Dante sovrappone due campi semantici: da una parte, quello che manifesta l'ordine cosmologico aristotelico-tolemaico; dall'altra, il campo semantico morale, che esprime la concezione ascetica dell'avvicinamento a Dio attraverso il raggiungimento di gradi di perfezione successivi. La sovrapposizione di questi due grandi campi di significato permette di guardare l'uno attraverso l'altro. Il tema del rapporto tra la concezione aristotelica del cosmo a carattere meccanicistico, e quella platonica, intrisa di significati morali, è trattato da Dante anche altrove: nel canto secondo, Beatrice espone la teoria averroista sulle macchie lunari e sulle differenze tra gli astri, che pur Dante aveva accolto nel Convivio, e la dottrina neoplatonica dello pseudo-Dionigi Areopagita, che vede il cosmo come permeato dall'irradiazione divina, confutando la prima per la seconda.

2. Figure sonore: il silenzio

Accanto al paesaggio visivo, Dante costruisce anche il paesaggio sonoro del *Paradiso*. Secondo Carlo Sini (2019), l'attenzione di Dante per il suono si deve alla concezione pitagorica dell'armonia, fatta propria dal neoplatonismo. Del resto, a questo proposito, Dante potrebbe avere avuto presente un'opera che ebbe molta fortuna nel medioevo, il *De musica* di Boezio. In particolare, nei canti XXI e XXII il cielo di Saturno è contraddistinto dal silenzio. Per contrasto, altri canti come il XIII sono ricchi di suoni e di canti: la *circulata melodia* (v. 109) e il *Regina Celi* (v. 127). La teoria della produzione segnica permette di comprendere come il piano dell'espressione sia connesso a quello del contenuto grazie ad asserti semiotici. Dante affida tali asserti ai propri attori: a Beatrice (vv. 4-6)

E quella non ridea; ma «S'io ridessi»,
mi cominciò, «tu ti faresti quale
fu Semelè quando di cener fessi:
[...]

e a Pier Damiani (vv. 61-63)

«Tu hai l'udir mortal sí come il viso»,
rispuose a me; «onde qui non si canta per quel
che Beatrice non ha riso
[...]

I due asserti costruiscono due distinte omologazioni:

Suono e visione/Silenzio = Mortale/Immortale;
Suono e visione/Silenzio = Cratofania/Debolezza;

Il suono evoca la manifestazione della potenza divina tramite folgori, tuoni, splendore, bellezza, ma anche il grido fragoroso che termina il canto: le facoltà visive non permettono di sostenerla. Il silenzio è dunque associato per contrasto alla debolezza (l'essere umano è paragonato a una fronda). Attraverso questa omologazione, il piano cosmologico è associato, ancora una volta, a quello etico e all'espressione del sacro (fig. 2).

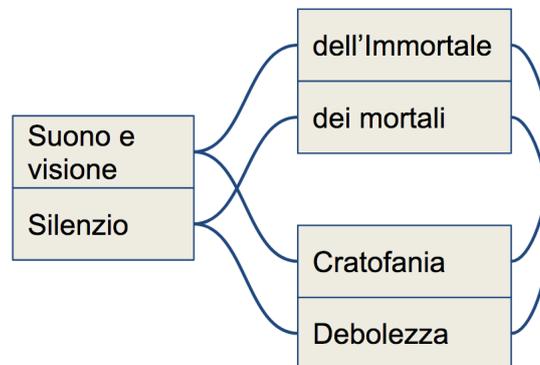


Figura 2. Omologazione tra suono/silenzio (manifestanti) e valori sacri (manifestati).

Così, la sfera umana si associa alla morte (poter morire), mentre quella divina è associata alla negazione della morte (non poter morire).

3. Pier Damiani tra storia e filosofia

Pier Damiani è una figura ambivalente nella cultura contemporanea. Da un lato, valutandone il pensiero, i filosofi lo considerano come l'incarnazione perfetta dello stereotipo dell'oscurantismo e dei "secoli bui". Il santo è invece l'eroe degli storici per il suo ruolo di riformatore della Chiesa e di

salvatore del papato da una decadenza che pareva inarrestabile. Presento qui una veloce disamina delle opinioni degli uni e degli altri, volta a comprendere perché Dante abbia affidato al Pier Damiani-personaggio il compito di esporre valori che egli condivideva sia nell'ambito epistemologico sia in quello politico.

3.1 I limiti del sapere

Dal 2000 al 2020 la Congregazione camaldolese ha promosso la pubblicazione dell'opera omnia di Pier Damiani per i tipi di Città nuova, dando a chi lo volesse la possibilità di riconsiderare il valore filosofico e politico di un gigante del medioevo cristiano; su Pier Damiani pesa tuttora il giudizio fortemente negativo di Étienne Gilson (1922), che lo ritrae come un avversario della logica e dell'indagine razionale, contro le quali avrebbe fatto valere l'onnipotenza divina. La condanna di Gilson si fonda essenzialmente sulla lettera *De divina onnipotentia* sull'onnipotenza di Dio e sulla restituzione della verginità alle donne (Damiani 2018, lettera 119). Inoltre, imputa al monaco camaldolese il fatto di aver scritto trattati sui benefici della fustigazione e contro la sodomia nella Chiesa.

La condanna di Gilson è ripresa da tutte le storie della filosofia più note. Ad esempio, sia Reale e Antiseri (1983) sia Cioffi et al. (1991) citano esattamente lo stesso passo dello scritto noto come *De Sancta Simplicitate* (Damiani, lettera 117: 70-87): «Ecco, fratello: vuoi imparare la grammatica? Impara a declinare Dio al plurale». Poco sopra, Damiani ricorda al confratello che la conoscenza è stata usata dal demonio per perdere Eva e che la stessa arma è impiegata contro i di lei figli. Il tutto si trova al paragrafo 3 della lettera: non è dato sapere se i filosofi in questione abbiano letto anche i restanti 24 paragrafi, in cui l'eremita, in coerenza con la tradizione monastica, distingue una sapienza mondana e una sapienza che viene da Dio e condanna la vanità e la superbia dei dotti (tema ripreso nel ritratto dantesco del santo).

Per meglio comprendere la posizione di Damiani occorrerebbe tenere presente il contesto e il destinatario della lettera: lo scrivente esorta il monaco Aliprando ad anteporre la preghiera e la lettura delle sacre scritture alle scienze secolari, che rendono l'uomo superbo. Ma Damiani pone evidentemente anche il problema del rapporto tra la morfologia della lingua, che permette di formare il plurale, e il suo referente reale, che – per i cristiani – si dà solo al singolare: di per sé il sapere grammaticale *permette di costruire argomentazioni false*, se non si accompagna al sapere delle Scritture, secondo le quali Dio è uno e uno solo. Ora, la storiografia filosofica attuale interpreta le dispute del periodo attraverso l'opposizione dialettici/antidialettici, ascrivendo Pier Damiani tra i secondi estrapolando dal contesto passi come quello sopracitato. Essa opera chiaramente una semplificazione. Infatti Cioffi et al. (ivi: 1029) mostrano una certa ambivalenza: da un lato, sostengono che la teologia mistica dello pseudo-Aeropagita, che caratterizzerebbe la posizione anti-dialettica, sia “a stento riconoscibile” nell'opera di Pier Damiani; dall'altro, rinvergono «sotto la ruvida scorza dell'antidialettico, una non disprez-

zabile cultura retorico-letteraria», non disgiunta da indubbe doti (appunto) dialettiche.

Un altro capo di imputazione nei confronti della lettera *De divina onnipotentia* è il seguente: Damiani negherebbe il principio di non-contraddizione. Questo giudizio non pare fondato sul testo della lettera. Non è esatto che Damiani considerasse il principio di non contraddizione come puramente formale e di dominio linguistico. Al contrario, egli scrive che la legge riguarda il creato *in quanto situato nel tempo*. Non riguarda il creatore perché Egli è al di fuori del tempo: l'eternità è a lui presente nello stesso istante. Solo a noi, collocati nel tempo, percepiamo Roma come una città esistente e possiamo formulare la domanda controfattuale: «può Dio far sì che Roma non sia stata fondata?». La domanda è evidentemente mal costruita ove riferita a chiunque non percepisca il tempo come un umano; peggio, è forse impossibile per chi percepisce il tempo come un umano comprendere la prospettiva di Colui che è collocato fuori dal tempo. Non è certo raro che la teologia apofatica, dallo pseudo-Dionigi in poi, sottolinei tutte le insufficienze del linguaggio nel cogliere la realtà assolutamente trascendente del divino.

Per suffragare l'opinione di Gilson, Reale e Antiseri (1983) citano Chenu (1972), opera la cui prefazione era peraltro proprio di Gilson. Gli autori definiscono quello di Pier Damiani

[...] un atteggiamento mistico che, se non decisamente ostile alla ragione, tende comunque a ridimensionarne notevolmente la portata, ribadendo il ruolo del tutto 'ancillare' della dialettica nei confronti della fede o Rivelazione. (ivi: 1030)

In realtà, la mistica che si afferma a partire dall'umanesimo in età moderna andrebbe distinta dalla *teologia mistica*, la quale, senza essere pregiudizialmente ostile alla ragione, ne coglie i limiti a fronte del problema posto dalla rivelazione. Questa tradizione speculativa è a tutti gli effetti parte del dibattito filosofico e non andrebbe pertanto espunta. Anche Pier Damiani impiega la ragione quale strumento prezioso di indagine teologica perfino nel caso dei dogmi: ciò appare subito chiaro non appena si considerano altri suoi scritti.

Ad esempio, Damiani (2011, lettera 91) scrive a Licoudes, Patriarca di Costantinopoli, sulla questione del *filioque*, all'origine dello scisma tra Chiesa cattolica e ortodossa provocato dal precedente patriarca, Michele Cerulario. La scomunica tra papa e patriarca, peraltro reciproca, rischiava di avere un peso politico notevole: papa Leone IX apparteneva al partito riformatore, appoggiato da Damiani (Rendina 1983). Il riconoscimento della Chiesa d'Oriente avrebbe rafforzato la sua autorità morale sul partito avverso.

Nel difendere la versione occidentale del *Credo*, secondo cui lo Spirito procede dal Padre *e dal Figlio*, Damiani invoca la ragione umana per trovare la verità nell'interpretazione delle scritture. Egli non disdegna neppure di proporre, tra gli altri, un argomento logico:

Poiché [i padri della Chiesa] dicono che lo Spirito Santo procede dal Padre, dobbiamo per stretta conseguenza credere che procede anche dal figlio, avendo certamente

il Padre e il Figlio la medesima sostanza. Se infatti Gesù dice: Io e il Padre siamo una cosa sola, come può lo Spirito Santo in pari tempo procedere e non procedere da Colui che con il Padre è una cosa sola?

Ovviamente, per rimanere fedele a sé stesso Damiani invoca comunque San Paolo, secondo cui la comprensione di questo genere di misteri, interdetti all'intelletto, è un dono dello Spirito.

La condanna filosofica di Pier Damiani sembra motivata non tanto dai suoi scritti, quanto da un paradigma storiografico contemporaneo che tenta di far valere, contro lo stereotipo illuminista, un Medioevo alternativo, più ricco e interessante di quello dei flagellanti. Se alcuni scritti si prestano a ritrarre un Pier Damiani oscurantista, altri rivelano un laborioso ingegno e una sensibilità mistica che Dante eredita e fa proprii.

3.2. Pier Damiani politico

Come dimostra la lettera al patriarca di Costantinopoli, Pier Damiani non affronta questioni teologiche e dottrinali per motivi avulsi dal partito politico in cui si trovava a militare. Egli si trovò a vivere in un'epoca in cui il papa era espressione di alcune potenti famiglie patrizie romane, come quella dei Tuscolano; simonia e compravendita di cariche ecclesiastiche erano i bersagli polemici di Pier Damiani, il quale, in veste di cardinale, fu anche un ottimo politico e diplomatico.

Una ricostruzione puntuale delle vicende del Pier Damiani riformatore esula dallo scopo di questo lavoro: rimando quindi all'ottimo lavoro di Filoramo e Menozzi (1997). Pier Damiani ebbe stretti rapporti con Enrico III e con l'imperatrice Agnese, che appoggiò nella lotta contro la simonia del clero. Non per questo Pier Damiani va confuso con un ghibellino *ante litteram*. Egli combatté l'antipapa Cadalo (Onorio II), espressione della corte tedesca contro Alessandro II, primo papa eletto da un concilio senza il coinvolgimento imperiale. Si legga in proposito le lettere ricche di considerazioni storiche e giuridiche che Damiani (2005, lettere 88 e 89: 368-448) indirizzò direttamente a Cadalo contestando la legittimità della sua elezione. Damiani trovò dapprima l'appoggio di un influente collaboratore di Enrico IV, Annone di Colonia; quando Enrico IV fu maggiorenne, Damiani gli scrisse direttamente perché scendesse in Italia per porre fine al conflitto (2018, lettera 120: 162-173). Con Alessandro II e Pier Damiani, la riforma e la lotta alla simonia acquistano un respiro europeo, estendendosi alla Spagna, all'Inghilterra e alla Sicilia normanna. Il rapporto che Pier Damiani, in funzione antimperiale, tesse con i patarini ostili al vescovo di Milano prelude alla lotta per le investiture. La lettera a Cadalo comprende la così detta *Disceptatio synodalis* (Damiani 2005, lettera 89: 403-449), nella quale Pier Damiani propugna un ideale equilibrio tra papato e impero:

D'ora in poi, dunque, o diletteissimi, chi consigliere della reggia, chi ministro della Sede apostolica, operiamo tutti in buona armonia, animati da questo unico zelo: quello

di darci da fare affinché il sommo sacerdozio e l'impero romano siano uniti insieme, cosicché il genere umano, che mediante i suoi due vertici viene governato nell'una e nell'altra dimensione, in nessuna sua parte venga diviso, come poco fa avvenne ad opera di Cadalo. (ivi: 447)

Pier Damiani si preoccupò dunque di distinguere non solo nella prassi politica ma anche da un punto di vista teoretico il potere giurisdizionale del principe dal magistero sacerdotale, evitando sovrapposizioni e interferenze. Si comprendono dunque le ragioni per cui Pier Damiani sia divenuto un modello politico per Dante.

Allo scopo di chiarire l'influenza politica che Pier Damiani ha su Dante, si può comparare il personaggio dantesco con il ritratto che ne fece Petrarca:

Questo Pietro, per quel che ricavo dagli ultimi suoi scritti, era stato assunto al cardinalato, uomo non più illustre per la carica, di quel che il fosse per l'eloquenza; quale decisione tuttavia anche lì abbia preso or ora sentirai. Giacché quello stato e le pompe del secolo agli altri porporati abbandonando, stimò doversi preferire ai perituri onori quel romitaggio quietissimo nel bel mezzo d'Italia, alla sinistra dell'Appennino, intorno al quale molto scrisse, e che ancora conserva il nome di Fonte Avellana, dove non meno glorioso da allora rimase nascosto, di quel che prima si era fatto conoscere in Roma. Né gli parve vergognoso aver mutato lo splendente decoro dell'alta carica col vile cilicio. (*De vita solitaria* XXVI, tr. it. in Foresti 1931: 73-74)

Petrarca ritrae Pier Damiani come il Cincinnato della Chiesa: un umile eremita che ritorna agli oziosi silenzi dopo essere stato, non senza lode, cardinale a Roma. Baratta il cappello rosso per il cilicio e acquista gloria anche nascosto al mondo, nel cenobio di Fonte Avellana.

Il Pier Damiani di Dante è un uomo molto diverso. Come si vedrà, è un teologo mistico. Dante riprende perfino i toni degli opuscoli del grande riformatore per costruire l'invettiva contro l'opulenza della Chiesa che conclude il canto.

La vita di Pier Damiani, come qualsiasi altra, non può essere ridotta a un percorso coerente senza pagare il prezzo di semplificazioni eccessive. Si presta invece a far emergere uno spazio semantico contraddittorio. Pier Damiani è eremita e cardinale; usa la dialettica contro i dialettici. Accogliendo un suggerimento di Massimo Leone, direi che si tratta di un santo *ossimorico* come Maria Maddalena, casta peccatrice. Tenendo presente la definizione di *dispositio ideologica* proposta da Eco (1975: 426-427), ciascun ritratto ritaglia un percorso coerente nella vita del futuro santo. Il modello ideologico di Dante è etico e politico al tempo stesso.

4. Superbia e umiltà

Procedo ora a confrontare il personaggio di Dante e il Pier Damiani *autore modello*, presupposto dai suoi scritti. Umberto Eco definisce l'*autore modello* come una *strategia testuale inferita dal lettore*:

Si ha Autore Modello come ipotesi interpretativa quando ci si configura il soggetto di una strategia testuale, quale appare dal testo in esame e non quando si ipotizza, dietro alla strategia testuale, un soggetto empirico che magari voleva o pensava o voleva pensare cose diverse da quello che il testo, commisurato ai codici cui si riferisce, dice al proprio Lettore Modello. (Eco 1979: 65)

Il parallelo tra il Damiani *autore modello* e il personaggio dantesco farà emergere alcune isotopie, ancora una volta connesse tra loro da Dante in forza di asserti semiotici. In questo modo Dante costruisce un livello di lettura etico del canto, che andrà a sovrapporsi a quello cosmologico di cui si è detto nelle sezioni 1. e 2. L'individuazione delle suddette isotopie è il mio unico scopo; non è di pertinenza del semiologo stabilire se Dante avesse letto le lettere di Pier Damiani, questione dibattuta in letteratura. A favore, vi sono alcuni indizi e molti paralleli testuali. Dante conosceva la formula *Petrus peccator*, con cui il monaco apriva le sue lettere. Le analogie tra il ritratto dantesco e l'autore modello che emerge dagli scritti di Damiani sono notevoli. Secondo alcuni commenti classici, Pier Damiani è modello di Dante anche per quel che riguarda la lettera come forma di presa di posizione politica, tanto nei contenuti quanto nello stile: si vedano ad esempio Umberto Bosco (1965: 112); Paratore (1968: 157), Bàrberi Squarotti (1983: 330). Si possono ricordare le epistole V-VII, legate alla discesa di Enrico VII di Lussemburgo in Italia, e la XI, in occasione del conclave chiamato a eleggere il successore di Clemente V. Vi è però chi tenta di restringere il numero delle lettere note a Dante sulla base degli errori che egli commette, nella *Commedia*, nel racconto della biografia del santo: sulla questione si vedano Montanari (1972) e D'Acunto (2021).

4.1 Umiltà e superbia intellettuale

Quel che segue è un confronto tra il canto XXI e l'epistola 119 di Pier Damiani, dedicata all'onnipotenza di Dio e a confutare la posizione per cui Egli non potrebbe far sì che gli eventi del passato non siano avvenuti.

Per cominciare, Dante chiede a Pier Damiani la ragione per cui, tra tutte le anime, solo quella di Pier Damiani fu predestinata da Dio a incontrarlo nel cielo di Saturno.

Dante, XXI, 73-78

«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». [...]

Pier Damiani, epistola 119, par. 72.

A Dio, creatore di tutte le cose, è coeterno il fatto di potere ogni cosa, così come il conoscere ogni cosa, e il fatto che, nel seno della sua sapienza, i tempi tutti, passati, presenti e futuri, sono compresi, fissati e stabiliti per sempre, in modo da non permettere che gli si aggiunga qualcosa di nuovo o che qualcosa gli si possa togliere perché ormai finita

Nel porgere la domanda, Dante fa riferimento all'eternità della Provvidenza e alla predestinazione. Si tratta di due temi centrali negli scritti di Pier Damiani: a Dio è coeterna l'onnipotenza e l'aver presente contemporaneamente tutti i tempi. Vivere nel tempo è caratteristico della nostra forma di vita, non del Suo modo di esistenza. Secondo Damiani, molte delle domande che le creature si pongono su ciò che il creatore non può fare senza contraddirsi sono mal costruite proprio perché esse non sono in grado di concepire un Dio fuori dal tempo.

Veniamo alla risposta di Damiani:

Dante, XXI, 91-96

[...] ma quell'alma nel ciel che più si schiara,
 quel serafin che 'n Dio più l'occhio ha fisso,
 a la dimanda tua non satisfara,
 però che sì s'inoltra ne lo abisso
 de l'eterno statuto quel che chiedi,
 che da ogni creata vista è scisso.

Pier Damiani, ep. 119, par. 33

Anche la virtù angelica, per quanto sia potente, non lo è da sé stessa ma da lui; e benché sia immortale e la sua vita beata non possa essere racchiusa da alcun limite [...] non può esser detta coeterna al suo creatore, il quale, per sua natura ed essenza, è la stessa potenza, la stessa immortalità, la stessa eternità

Pier Damiani risponde a Dante che nemmeno un serafino sarebbe in grado di rispondere alla sua domanda e di comprendere le ragioni divine della predestinazione. Allo stesso modo, secondo il Pier Damiani autore, anche il potere degli angeli non coincide con l'onnipotenza divina, perché, nonostante siano immortali, le creature angeliche non coincidono con Dio, definito come l'eternità stessa.

Il personaggio Pier Damiani conclude la propria risposta a Dante invitandolo ad ammonire i mortali a non porsi domande alle quali non sono in grado di dare una risposta.

Dante, XXI, 97-102

E al mondo mortal, quando tu riedi,
 questo rapporta, sí che non presuma
 a tanto segno più mover li piedi.
 La mente, che qui luce, in terra fumma;
 onde riguarda come può la giúe
 quel che non pote perché 'l ciel l'assumma.

Pier Damiani, ep. 119, par. 18

Da Dio ispirato, penso che, per rispondere a una tale obiezione, si debba prima ammonire il mio censore con queste parole di Salomone: *Non chiederti cose più grandi di te, e non scrutare cose più alte di te.*

Anche il Pier Damiani-autore ci ammonisce in tal senso, attraverso la citazione di Salomone. Per quanto riguarda l'opposizione tra umiltà e superbia intellettuale, Dante sembra aver costruito il proprio personaggio sull'auto-re-modello dell'epistola 119.

4.2. Umiltà e superbia materiale

Per quel che riguarda invece la superbia materiale, una seconda affinità si dà tra il canto XXI e l'epistola 24 del futuro santo. La lettera, nota come *De perfectione monachorum*, è indirizzata a Mainardo, abate di Pomposa. Anche in questo caso è possibile un parallelo con la povertà predicata dal personaggio dantesco.

Dante, XXI, 127-129

Venne Cefàs e venne il gran vasello
de lo Spirito Santo, magri e scalzi,
prendendo il cibo da qualunque ostello.

Pier Damiani, ep. 24, par. 5.

Pensiamo a ciò che dice l'Apostolo: Quando abbiamo il nutrimento e di che coprirci, accontentiamoci di questo.

Nella terzina, Dante ritrae i santi Pietro e Paolo mentre predicano scalzi magri, mendicando il cibo. Pier Damiani invita alla medesima umiltà di mezzi materiali. L'epistola di Pier Damiani mette in guardia l'abate dal coltivare il gusto per gli abiti; l'eremita lo ammonisce ricordando il peccato della superbia.

Dante, XXI, 130-135

Or voglion quinci e quindi chi rincalzi
li moderni pastori e chi li meni,
tanto son gravi, e chi di dietro li alzi.
Cuopron de' manti loro i palafreni,
sí che due bestie van sott'una pelle:
«oh pazienza che tanto sostieni!»

Pier Damiani, ep. 24, par. 6

O fratello carissimo, disprezza le attrattive di ogni abbigliamento corruttibile, disprezza le festose e ondegianti frange del tuo splendido abito, e contento delle vesti più umili e vili, sottomettiti alla legge della santa Regola. *Non montare dunque in superbia, ma temi!*

Anche Dante ricorre agli abiti per ironizzare sulla Chiesa dei suoi tempi. Le frange dell'abito che ondeggiavano fanno pensare alla figura retorica dell'*ipoti-positi*; Dante rafforza l'effetto impiegando il registro comico e ponendo sotto gli occhi del lettore il povero cavallo affannato a sostenere preti sovrappeso.

4.3. Asserti semiotici

Il discorso di Pier Damiani sulla predestinazione presenta proposizioni eterne riguardo ai rapporti espressione-mondo coerenti con la tradizione della teologia mistica, basate sull'opposizione tra superbia e umiltà. L'opposizione tra superbia e umiltà sembra avere la funzione di *connettore* tra diverse isotopie, così definito:

Unità del livello discorsivo che introduce una o più letture diverse: il che corrisponde, per esempio, al "codice retorico" che C. Lévi-Strauss rileva in miti che giocano

simultaneamente sul “senso proprio” e il “senso figurato”. Nel caso della pluri-isotopia, è il carattere polisemico dell’unità discorsiva che gioca il ruolo di connettore a rendere possibile la sovrapposizione di isotopie differenti. (Greimas e Courtés 1979: 54)

In particolare, come si è visto, l’unità con valore polisemico è costituita dai diversi comportamenti che possono essere associati alla superbia e all’umiltà in senso spirituale e materiale. La prima contraddistingue l’umana volontà di sapere e la volontà di essere, nell’invettiva sulla corruzione di una Chiesa tutta interessata ai beni materiali. L’umiltà riassume un’etica filosofica e politica a un tempo: la prima si fonda sul non chiedere, sul non porsi domande che trascendono i limiti dell’umano; la seconda, sulla ricerca della continenza e della povertà (fig. 3).

5. Conclusione: il cielo di Saturno come “mondo naturale”

Nella seconda sezione si è visto come Dante allestisca, in forza di asserti semiotici, il lato figurativo del cielo di Saturno: l’epiciclo di cristallo, la scala d’oro, il silenzio. La tecnica è quella di impiegare menzioni seguite da proposizioni eterne che enunciano regole, e che giustificano tanto quel che Dante-personaggio avverte coi propri sensi tanto quel che non può percepire, se non vuol essere incenerito dalla manifestazione della potenza divina. Nella terza sezione, corrispondente al discorso di Pier Damiani, si è descritta invece la produzione degli aspetti non figurativi del canto: la produzione di un’etica politico-filosofica. I due lati (figurativo e non figurativo) corrispondono alle due componenti, cosmologica e noologica, di ciò che Greimas (1966) chiama una *semiotica del mondo naturale* (fig. 4).

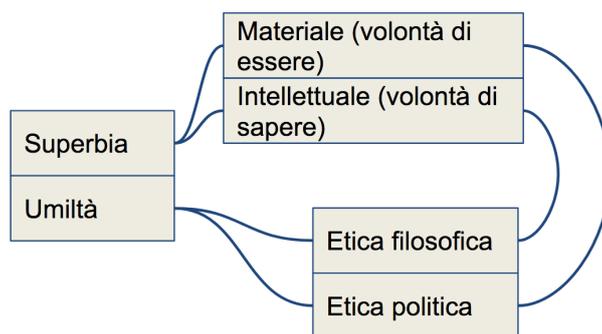


Figura 3. La superbia e l’umiltà come connettori di isotopie.

In particolare, è la dimensione etica a categorizzare il mondo e, ritagliandolo, a produrne la figuratività (si pensi alla scala): la ragione per cui il mondo è e non potrebbe che essere come si presenta ai nostri occhi consiste nella sua bontà che riflette la bontà del creatore. Una concezione molto lontana da quel-

la che, da Galileo in avanti, tendenzialmente separa cosmologia e noologia, ovvero distingue nettamente la fisica e le teorie sul cosmo dalla speculazione morale; al contrario, il nesso tra le due dimensioni caratterizza il cronotopo medioevale e così pure il tentativo di riportarle a una sintesi. Il che non avviene pacificamente: si è già detto della “conversione” dantesca dalla concezione averroistica a quella platonica circa la sostanza lunare.

Per quanto riguarda Pier Damiani come modello di santità, si è visto come Dante lo costruisca attraverso una operazione di *dispositio ideologica*: nella

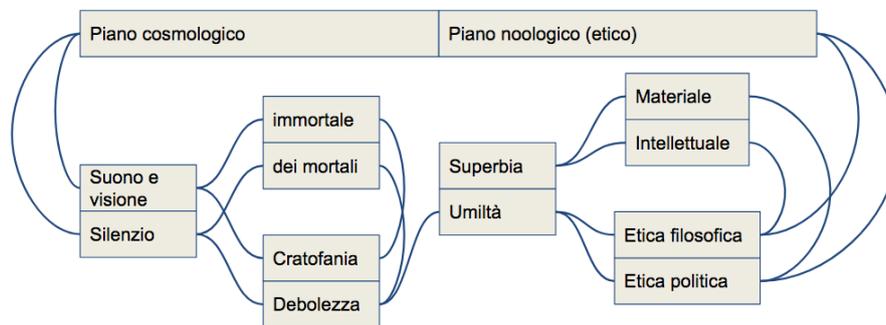


Figura 4. Le componenti della semiotica del mondo naturale del XXI del Paradiso.

complessa vita del santo, che può dare origine a uno spazio semantico contraddittorio, Dante seleziona un percorso coerente che sovrappone i piani filosofico e politico. La virtù dell’umiltà funge da *connettore isotopico* permettendo la commutazione tra i due piani. Dante non aderisce del tutto al modello di santità rappresentato da Pier Damiani: ai tempi dell’eremita, le forze riformatrici erano *interne* alla Chiesa e al movimento benedettino; nel canto XXII, è San Benedetto in persona a lamentarsi perché «mo nessuno diparte da terra i piedi» per salire la scala del *Paradiso*, «e la regola mia rimasa è per danno de le carte»:

Le mura che solieno esser badia
 fatte sono spelonche, e le cocolle
 sacca son piene di farina ria
 (*Paradiso*, XXII, 76-78).

La figura di Pier Damiani è parte del reticolo di valori morali che ritagliano e producono l’incredibile cosmologia che caratterizza l’intera cantica.

Bibliografia

Opere di Pier Damiani

Pier Damiani

2005 *Opere di Pier Damiani 1: Lettere 68-90*, vol. 4, Roma, Città Nuova.

2011 *Opere di Pier Damiani 1: Lettere 91-112*, vol. 5, Roma, Città Nuova.

2018 *Opere di Pier Damiani 1: Lettere 113-150*, vol. 6, Roma, Città Nuova.

Letteratura spirituale

Filone d'Alessandria

De Somniis 1.-2., P. Savinel (a cura di), Les Oeuvres de Philon d'Alexandrie 19, Paris, Editions du Cerf, 1962.

Origene

Contro Celso, A. Colonna (a cura di), Torino, UTET, 1971.

Saggi

Bàrberi Squarotti, Giorgio (a cura di)

1983 *Opere minori di Dante*, vol. 2, Torino, UTET.

Bosco, Umberto

1965 *Dante nella critica d'oggi*, Firenze, Le Monnier.

Chenu, Marie-Dominique

1957 *La théologie au XIIe siècle*, Paris, Vrin; tr. it. *La teologia nel medioevo: la teologia nel secolo XII*, Milano, Jaca Book, 1972.

Cioffi Fabio et al.

1991 *Il testo filosofico*, vol. 1, Milano, Bruno Mondadori, n. ed. 2000.

D'Acunto, Nicolangelo

2021 "Dante lettore di Pier Damiani?", *Noctua* 8 (1-2), 303-319.

Eco, Umberto

1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani; *La nave di Teseo*, 2016.

1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

Filoramo, Giovanni; Menozzi, Daniele (a cura di)

1997 *Storia del cristianesimo: il medioevo*, Bari, Laterza.

Foresti, Arnaldo

1931 "Il Boccaccio a Ravenna nell'inverno 1361-62" in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. 98, n. 292, 1 settembre 1931, 73-83.

Gilson, Étienne

1922 *La Philosophie au Moyen Âge*, Paris, Payot; tr. it. *La filosofia nel Medioevo. Dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo*, Milano, Rizzoli, 2011.

Greimas, Algirdas J.

1966 *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris, Larousse; tr. it. *La semantica strutturale: ricerca di metodo*, Roma, Meltemi, 2000.

- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette;
tr. it. *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano,
Paravia Bruno Mondadori, 2007.
- Ledda, Giuseppe
2015 “Agiografia e autoagiografia nel Paradiso”, *Acc. Naz. Sci. Lett. Arti di Modena, Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie*, Serie VIII, vol. XVIII, fasc. I., 309-333.
- Montanari, Giuseppe
1972 “San Pier Damiano in Dante e Petrarca: interpretazione storica e teologica”, in *San Pier Damiano nel IX centenario della morte (1072-1972)*, Cesena, Centro studi e ricerche sulla antica provincia ecclesiastica ravennate, III, 5-178.
- Parrinello, Rosa Maria
2006 “Introduzione a Giovanni Climaco”, in *La scala del Paradiso*, Milano, Paoline, 9-48.
- Paratore, Ettore
1968 *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni.
- Reale, Giovanni; Antiseri, Dario
1983 *Il pensiero occidentale dalle origini a oggi*, vol. 1, Brescia, La Scuola, 1991.
- Rendina, Claudio
1983 *I papi: storia e segreti*, Roma, Newton Compton.
- Singleton, Charles S.
1978 *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, il Mulino.
- Sini, Carlo
2019 *Dante: il suono dell'invisibile*, edizione digitale, Napoli-Salerno, Orthotes.

Francesco Galofaro è Professore associato all'Università IULM di Milano. È componente del Centro Universitario Bolognese di Etnosemiotica, diretto da Francesco Marsciani, e ha fatto parte del gruppo di ricerca ERC NeMoSanctI, diretto da Jenny Ponzio presso l'Università di Torino. I suoi interessi di ricerca vertono sull'etnosemiotica; sulla semiotica del discorso religioso e musicale e sulle applicazioni della semiotica al *natural language processing*, con particolare riferimento al *machine learning* e ai modelli *quantum-like*. Ha pubblicato: *Eluana Englaro. La contesa sulla fine della vita* (Meltemi 2009); *Dopo Gerico. I nuovi spazi della Psichiatria* (Esculapio 2015); *Apprendisti mistici: Padre Pio e Ludwig Wittgenstein* (Mimesis 2022). Con D. Gasperi, G. Proni e R. Ragonese ha pubblicato *Semiotica e ICT per i Beni Culturali* (Franco Angeli 2013). Ha curato i volumi *Morphogenesis and Individuation*, con A. Sarti e F. Montanari (Springer 2014); *Il senso della tecnica. Saggi su Bachelard*, con P. Donatiello e G. Ienna (Esculapio 2017); *Autobiografie spirituali*, con J. Ponzio (Aracne 2022).

**Questioni di santità
Prospettive (semiotiche) su Dante**

a cura di Magdalena Maria Kubas e Francesco Galofaro

**Dante nel magistero
e nella Chiesa novecentesca***Eleonora Chiais*

Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Torino, IT

eleonora.chiais@unito.it

Abstract

The essay intends to focus on the character of Dante, proposed as the result of a process of textualization, reconstructing its alternating fortunes through the reading that of the character and of his work has been proposed, over the centuries, by different popes. The objective will be to reconstruct the path of construction of the 'Dante text' by reading its different phases as stages of a process oriented toward the construction of a model that was at first secular and then more expressly Catholic and institutionalized. The object of the analysis, which will make use of the methodological tools of the semiotics of passions, will thus be the relationship that binds Dante to the ecclesiastical institution. Specifically, the relationship linking the Poet to the popes will be investigated, focusing expressly on the changes at the level of judgment expressed by different pontiffs.

Key Words

Dante; Leone XIII; Benedetto XV; Paolo VI; Narrativization

Sommario/Contents

1. Introduzione
 - 1.1. *Dentro al testo: i papi nella Commedia*
 2. La ricezione del personaggio Dante nella dimensione extra testuale
 - 2.1. *Leone XIII e la lettera all'arcivescovo Galeati*
 - 2.2. *Benedetto XV e l'enciclica In praeclara summorum*
 - 2.3. *Paolo VI e la lettera apostolica Altissimi cantus*
 - 2.4. *Il testo Dante nelle parole dei papi contemporanei*
 3. Conclusioni
- Bibliografia

1. Introduzione

Qual è stata la ricezione del personaggio Dante attraverso i secoli? Come la figura del Sommo Poeta è stata letta, proposta e interpretata all'interno della cultura laica e all'interno della cultura religiosa? In che misura, e con quali strumenti, l'interpretazione della *Commedia* è stata guidata dall'istituzione ecclesiastica e come lo stesso percorso interpretativo è stato condotto dalla cultura pop?

La riflessione proposta qui di seguito, a partire da un approccio semiotico, intende focalizzare l'attenzione sul personaggio di Dante proposto come testo o, per meglio dire, come il risultato di un percorso di testualizzazione. Questo percorso, che si è snodato nei decenni conoscendo fortune certamente alterne, sarà analizzato qui come un *iter* di costruzione basato su una programmazione ben definita. Questa permetterà di ricostruire il percorso di costruzione del *testo Dante* leggendolo come il tragitto di un viaggio votato alla costruzione di un modello dapprima laico (giacché fin dall'Ottocento la cultura secolare avrà il merito di "recuperare" questo personaggio contribuendo a dargli una nuova linfa tramite un percorso di risemantizzazione in chiave anti-clericale) e poi più espressamente cattolico e istituzionalizzato all'interno della dimensione religiosa (tipicamente nella chiesa Novecentesca, pur con un importante *pre-quel* nella chiesa Ottocentesca, quando Dante e la sua opera per la prima volta verranno proposti come un modello per la cristianità da papa Leone XIII). Nello specifico si tenterà di ricostruire i momenti principali di questo percorso virtuoso (e virtualizzante) tramite le stesse parole dei pontefici che hanno messo in parole, in tempi anche molto diversi, la posizione istituzionale della chiesa rispetto al personaggio di Dante.

Oggetto dell'analisi sarà quindi espressamente il rapporto che lega Dante all'istituzione ecclesiastica cristiano-cattolica e, nello specifico, la relazione bidirezionale tra il Poeta e i papi.¹ La proposta sarà quella di leggere questa duplice relazione come il risultato di un percorso fortemenete passionalizzato guidato da enunciatori delegati che indirizzano, e guidano, il "lettore" del *testo Dante* creando un effetto di senso nel "discorso Dante". L'effetto di senso del *testo Dante* è, come si vedrà, in continuo mutamento. Si modifica (e si è modificato) nel tempo sostanzialmente al modificarsi del contratto di lettura di chi, di volta in volta, è stato chiamato ad assolvere il ruolo moralizzatore guidando il fruitore di questo testo verso le "giuste" risposte emotive rispetto al *testo Dante*.

L'obiettivo sarà dunque quello di leggere le pratiche interpretative via via attuate rispetto al *testo Dante* come il risultato di un percorso che sfrutta e sviluppa l'opposizione timica tra *euforia*² e *disforia*³ partendo dalla disforia

¹ Sul tema si veda anche Merla (2018).

² S'intende qui *euforia*, secondo la definizione proposta da Greimas e Courtés (1979-2007: 117), «il termine positivo della categoria timica che serve a valorizzare i microuniversi semantici trasformandoli in assiologie».

³ Anche in questo caso il riferimento è alla definizione di Greimas e Courtés (1979-2007: 90): la *disforia* è da intendersi come «il termine negativo della categoria timica che serve a valorizzare i microuniversi semantici – istituendo dei valori negativi – e a trasformarli in assiologie».

per arrivare all'euforia pur con un importante inframezzo in quello che è il termine neutro di questa categoria timica, l'*aforia*.⁴

Questa tripartizione (disforico, aforico, euforico) attribuita al personaggio/testo Dante, letto (e proposto) come un modello, apparirà particolarmente interessante ai fini dell'analisi perché proporrà un'interessante citazione della stessa tripartizione della *Commedia* all'interno della quale la *disforia* è prerogativa dell'*Inferno*, l'intermedia *aforia* caratterizza il *Purgatorio* e l'*euforia* conclusiva si attua nella descrizione, e nella percezione, del *Paradiso*.

1.1. Dentro al testo: i papi nella *Commedia*

L'obiettivo dichiarato di questa riflessione non è quello di proporre un'analisi "interna" alla dimensione testuale dell'opera dantesca. Al netto dell'esegesi della *Commedia*,⁵ però, sarà bene ricordare qui che il rapporto tra Dante e i Papi è presente già a livello testuale all'interno del componimento. Il Poeta, infatti, colloca complessivamente sette pontefici all'interno delle tre cantiche.

Quattro sono posti all'*Inferno* o la loro presenza, e questo è il caso per esempio di Bonifacio VIII, viene anticipata. Nello specifico si tratta di Celestino V, collocato tra gli ignavi ed etichettato come «colui che fece per viltade il gran rifiuto» (*Inferno* III, vv. 58-60); di Niccolò III, che trova la sua collocazione in *Inferno* XIX (vv. 67-72) dove viene definito l'avidò «figliuol de l'orsa»; di Clemente V, il «pastor senza legge», che appare in *Inferno* XIX (vv. 73-84). Il quarto pontefice relegato nei gironi infernali è invece Bonifacio VIII (*Inferno* XXVII, vv. 67-72) la cui presenza viene, come già detto, solo profetizzata.

Altri tre papi sono, invece, situati in *Purgatorio*. Si tratta, in questo caso, di Clemente IV (*Purgatorio* III, vv. 124-129), di Adriano V (*Purgatorio*, XIX, vv. 97-102) collocato tra fra gli avari e i prodighi, e del goloso Martino IV (*Purgatorio* XXIV, vv. 20-24) che «purga per digiuno l'anguille di Bolsena e la vernaccia».

Già con la disamina della collocazione papale all'interno della *Commedia* dantesca è possibile leggere un percorso narrativo che va da una sostanziale disforia⁶ (la collocazione infernale dei primi quattro pontefici, evidentemente legata a un giudizio personale⁷ e a un'esplicita condanna) verso un'aforia⁸ (che si attualizza con la collocazione dei tre papi in *Purgatorio* sui quali Dante non

⁴ «Il termine neutro della categoria timica che si articola in *euforia/disforia*» (Greimas e Courtés 1979-2007: 3).

⁵ L'edizione della *Commedia* a cui si farà riferimento in questo articolo è quella curata da Anna Maria Chiavacci Leonardi e pubblicata, nel 2021, all'interno della collana I Meridiani, Milano, Mondadori.

⁶ Cfr. *Infra*: nota 3.

⁷ Il giudizio dantesco su queste quattro figure è, per altro, esplicitato in due modi: da una parte dallo stesso girone all'interno del quale i pontefici sono inseriti e, dall'altra parte, dalla descrizione verbale che presenta i papi e le loro infernali pene.

⁸ Cfr. *Infra* nota 4.

esprime un giudizio complessivamente negativo scegliendo per loro un'eternità caratterizzata, tutto sommato, della neutralità⁹).

2. La ricezione del personaggio Dante nella dimensione extra testuale

Qual è stata, invece, la ricezione del personaggio Dante all'interno della cultura e della dimensione extra testuale?

Inizialmente questa relazione si accompagna a una forte disforia veicolata dalle dinamiche di ricezione che vengono proposte dall'istituzione ecclesiastica a proposito dell'opera dantesca nella sua interezza. Questa condizione disforica ha il suo apice nell'accusa di eresia che viene mossa al *De Monarchia*, fin dal 1329 quando l'opera viene posta al rogo, e si ripropone più di due secoli dopo quando nel 1559, lo stesso testo viene inserito dal Sant'Uffizio nel primo *Indice dei libri proibiti* con una condanna che sarà poi confermata nelle successive edizioni sino alla fine del XIX secolo. Se, però, in questo periodo la lettura dell'istituzione ecclesiastica sul testo Dante è, come visto, fortemente disforica non lo stesso si può dire a livello di interpretazione popolare. Già a partire dall'800, infatti, la cultura laica comincia a mostrare un certo interesse verso la figura di Dante proponendone un primo recupero. Questo avviene, in prima battuta, in chiave decisamente anti-clericale.¹⁰

Il primo interesse laico rispetto alla lettura del *testo Dante* ricopre una certa importanza nell'economia dell'analisi qui proposta perché segna la fase iniziale di un processo di "riabilitazione" destinato a raggiungere il suo apice nel corso del Novecento. Prima di arrivare alla definitiva consacrazione dantesca nel ruolo di icona della cristianità sarà comunque necessario attendere quasi un secolo.¹¹

⁹ Esemplificativo, in questo senso, il personaggio di Adriano V che, collocato forse immeritabilmente fra gli avari e i prodighi nella V cornice del *Purgatorio*, è comunque presentato come una figura tutto sommato positiva perché mostra pentimento per la condotta tenuta in vita e ricorda il suo cammino di redenzione iniziato già nelle ultime fasi della sua vita terrena.

¹⁰ Tra i principali autori di questa fortuna nella cultura laica è possibile collocare alcuni intellettuali romantici, come Foscolo e Mazzini (per esempio in *Dell'amor patrio di Dante*, 1838-2022), ai quali è attribuito il compito di aver eletto il Poeta a patriota pre-risorgimentale evidenziandone il carattere anticlericale. Ugo Foscolo, in particolare, fu un grande studioso di Dante del quale approfondì la figura per quasi la sua intera vita, dagli anni della formazione veneziana al periodo dell'autoesilio politico a Londra. Compose l'ode *A Dante*, pubblicata sul «Mercurio d'Italia» nel 1796, scrisse per l'editore inglese Pickering *Discorso sul testo della Commedia di Dante* (<https://books.google.it/books?id=96JWAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>, online il 29 giugno 2022) poi ristampato dalla stamperia Vanelli di Lugano e fu Giuseppe Mazzini a dare alle stampe, presso Pietro Rolandi nel 1842 dopo la scomparsa di Foscolo, la *Commedia illustrata da Foscolo*. Nei suoi studi su Dante, Giovanni Gentile parlava invece del poeta come del «padre spirituale della nazione» (cfr. Gentile 1965: 19).

Per un approfondimento su questa tematica si rimanda a Barolini (2006) e a Vallone (1975).

¹¹ Si veda, a questo proposito, Mastrobuono (2018).

2.1. Leone XIII e la lettera all'arcivescovo Galeati

La rappresentazione euforica¹² di Dante attraverso le parole dei papi novecenteschi ha, però, un importante precursore ottocentesco in Leone XIII che, in una lettera indirizzata all'arcivescovo Sebastiano Galeati e datata 1892,¹³ scrive:

Degnissimi certamente di approvazione e di plauso stimiamo coloro che divisarono d'innalzare in Ravenna al nostro Dante un mausoleo col contributo di tutti i popoli (...) Per quello che in particolare ci riguarda, siamo specialmente mossi dal riflettere quanto splendido ornamento sia del Cristianesimo. Poiché quantunque spinto all'ira dalle amarezze dell'esilio e per ispirito di parte errasse talvolta nei suoi giudizi, non fu però mai ch'ei fosse di animo avverso alle verità della cristiana sapienza.

Si tratta di un intervento indubbiamente votato a una prima riabilitazione, interna all'universo ecclesiastico in senso stretto, della figura di Dante. Questo avviene quando viene intrapresa la costruzione a Ravenna del mausoleo dedicato a Dante per il quale, tra l'altro, lo stesso Vaticano versa un ingente contributo economico. Proprio in occasione di questo passaggio di denaro Leone XIII redige la lettera appena ricordata.

La missiva appare interessante perché qui ci sono già importanti rimandi testuali a quelle che saranno poi le principali linee discorsive e narrative del dantismo papale contemporaneo. Si parla, infatti, di Dante come del "nostro Dante" (un termine che tornerà); si sottolinea il fatto che finalmente il Sommo Poeta otterrà un mausoleo "con il contributo di tutti i popoli", sottolineando quindi la portata universale del ruolo di Dante come modello, ma si evidenzia contemporaneamente la sua particolare rilevanza proprio all'interno della cornice del cristianesimo. La lettera continua infatti definendo il poeta, e la sua opera, «splendido ornamento del Cristianesimo». Uno splendido ornamento del cristianesimo che, però, fino a un momento prima era, al contrario, fortemente criticato da questo stesso cristianesimo che oggi lo acclama nonché, come già detto, a sua volta fortemente critico rispetto alla Chiesa e all'istituzione ecclesiastica in generale. Un'analisi a posteriori di questo doppio livello di critiche appare qui per la prima volta (ma verrà poi ripresa anche nelle parole dei papi successivi) inaugurando il filone della messa in discorso, e della successiva, almeno parziale giustificazione, della storica contrapposizione Dante/Chiesa. Si legge ancora nella lettera che «poiché quantunque spinto all'ira dalle amarezze dell'esilio e per ispirito di parte errasse talvolta nei suoi giudizi, non fu però mai ch'ei fosse di animo avverso alle verità della cristiana sapienza». Questa costruzione narrativa mette le basi per tre punti che saranno poi centrali nell'euforia papale novecentesca rispetto a Dante.

Il primo punto è il possesso ecclesiastico rispetto alla figura del poeta: «il nostro Dante» dunque Dante come un esempio per la cristianità ma anche, e

¹² Vale a dire caricata di valori positivi e dunque proposta, essa stessa, come positiva.

¹³ Il testo completo della lettera è riportato in: *La Civiltà Cattolica*, 2 (1892: 358–359).

contemporaneamente, come un appannaggio (o “ornamento”) di questa stessa cristianità. Il secondo punto è la parziale giustificazione del criticismo dantesco rispetto all’istituzione ecclesiastica. Il terzo punto è la proposta di ri-lettura della figura dantesca come quella di un interprete tutt’altro che avverso rispetto alla cristiana sapienza.

2.2. *Benedetto XV e l’enciclica “In praeclara summorum”*

Questi tre punti, sviluppandosi secondo le medesime modalità discorsive e narrative, saranno poi riproposti da quello che costituisce il principale *endorsement* alla riabilitazione a livello di istituzione ecclesiastica del Dante novecentesco. Proprio la loro riproposizione, nel 1921¹⁴ attraverso l’enciclica *In praeclara summorum* di Benedetto XV¹⁵, spalancherà infatti le porte a quella che sarà l’euforia dell’istituzione ecclesiastica rispetto al poeta nel corso del secolo breve.

Nell’enciclica del 30 aprile, infatti, il pontefice celebra il personaggio di Dante. Quali sono le modalità di questa celebrazione? In primo luogo viene riproposta l’idea del “possesso” di questo personaggio da parte della Chiesa («Noi pertanto, in questo magnifico coro di tanti buoni, non dobbiamo assolutamente mancare, ma presiedervi piuttosto, spettando soprattutto alla Chiesa, che gli fu madre, il diritto di chiamare suo l’Alighieri»); in secondo luogo vengono riconosciute «l’intima unione di Dante con la Cattedra di Pietro» nonché «la prodigiosa vastità e acutezza del suo ingegno» poiché Dante, si legge ancora, deve essere «tenuto nel dovuto onore» e conosciuto soprattutto come «il cantore e l’araldo più eloquente del pensiero cristiano». Dante, insomma, viene definito come un cattolico modello che, per primo (nonché, marginalmente, “meglio” dei suoi successori), ha contribuito al lustro del cattolicesimo proprio grazie al «ben poderoso slancio d’ispirazione [che] egli trasse dalla fede divina» e il perché di questa “grazia” è facilmente spiegabile secondo le parole di Benedetto XV «in primo luogo poiché il nostro Poeta durante l’intera vita professò in modo esemplare la religione cattolica». D’altra parte la stessa *Commedia*, che è sostanzialmente un «compendio delle leggi divine» e che «non ha altro fine che glorificare la giustizia e la provvidenza di Dio» è facilmente leggibile come una dichiarazione di fede.

Infatti tutta la sua *Commedia*, che meritatamente ebbe il titolo di divina, pur nelle varie finzioni simboliche e nei ricordi della vita dei mortali sulla terra, ad altro fine non mira se non a glorificare la giustizia e la provvidenza di Dio, che governa il mondo nel tempo e nell’eternità, premia e punisce gli uomini, sia individualmente, sia nelle comunità, secondo le loro responsabilità. Quindi in questo poema, conformemente alla rivelazione divina, risplendono la maestà di Dio Uno e Trino, la Redenzione del genere umano operata dal Verbo di Dio fatto uomo, la somma benignità e liberalità di Maria

¹⁴ Anno del secentenario dantesco. Per un approfondimento si rimanda a Conti (2012).

¹⁵ <https://www.vatican.va/content/benedict-xv/it/encyclicals/documents/hf_ben-xv_enc_30041921_in-praeclara-summorum.html>, online il 20 marzo 2022. Per un approfondimento si rimanda a Di Giannatale (1983).

Vergine Madre, Regina del Cielo, e la superna gloria dei santi, degli angeli e degli uomini. Ad esso si contrappone la dimora delle anime che, una volta consumato il periodo di espiazione previsto per i peccatori, vedono aprirsi il cielo davanti a loro. Ed emerge che una sapientissima mente governa in tutto il poema l'esposizione di questi e di altri dogmi cattolici.

Nell'economia dell'enciclica torna poi una disamina delle critiche mosse da Dante all'istituzione ecclesiastica che vengono sostanzialmente risolte attraverso una domanda che si vuole retorica: «Chi potrebbe negare che in quel tempo vi fossero delle cose da rimproverare al clero?». Si legge:

Ma, si dirà, egli inveì con oltraggiosa acrimonia contro i Sommi Pontefici del suo tempo. È vero; ma contro quelli che dissentivano da lui nella politica e che egli credeva stessero dalla parte di coloro che lo avevano cacciato dalla patria. Tuttavia si deve pur compatire un uomo, tanto sbattuto dalla fortuna, se con animo esulcerato irruppe talvolta in invettive che passavano il segno, tanto più che ad esasperarlo nella sua ira non furono certo estranee le false notizie propalate, come suole accadere, da avversari politici sempre propensi ad interpretare tutto malignamente. Del resto [...] chi potrebbe negare che in quel tempo vi fossero delle cose da rimproverare al clero, per cui un animo così devoto alla Chiesa, come quello di Dante, ne doveva essere assai disgustato, quando sappiamo che anche uomini insigni per santità allora le riprovarono severamente? Tuttavia, per quanto si scagliasse nelle sue invettive veementi, a ragione o a torto, contro persone ecclesiastiche, però non venne mai meno in lui il rispetto dovuto alla Chiesa e la riverenza alle Somme Chiavi [...]. Pertanto, avendo egli basato su questi saldi principi religiosi tutta la struttura del suo poema, non stupisce se in esso si riscontra un vero tesoro di dottrina cattolica; cioè non solo il succo della filosofia e della teologia¹⁶ cristiana, ma anche il compendio delle leggi divine che devono presiedere all'ordinamento ed all'amministrazione degli Stati.

Questa costruzione narrativa propone una nuova, inappellabile, forma di giustificazione rispetto al criticismo dantesco rispetto all'istituzione ecclesiastica. Conclude l'enciclica la vera novità novecentesca nell'interpretazione euforica del testo Dante vale a dire una condanna diretta e inequivocabile verso coloro che si ostinano a non riconoscere il ruolo dantesco di araldo del pensiero cristiano.

Coloro che osano negare a Dante tale merito e riducono tutta la sostanza religiosa della Divina Commedia ad una vaga ideologia che non ha base di verità, misconoscono certo nel Poeta ciò che è caratteristico e fondamento di tutti gli altri suoi pregi. (*Ibidem*)

L'esortazione conclusiva, infine, altro non è se non un appello ad un'azione dalla quale i fedeli non possono sottrarsi:

¹⁶ Sulla portata teologica della Commedia dantesca si veda anche Biffi (2010).

E voi, diletti figli, che avete la fortuna di coltivare lo studio delle lettere e delle belle arti sotto il magistero della Chiesa, amate e abbiate caro, come fate, questo Poeta, che Noi non esitiamo a definire il cantore e l'araldo più eloquente del pensiero cristiano. Quanto più vi dedicherete a lui con amore, tanto più la luce della verità illuminerà le vostre anime, e più saldamente resterete fedeli e devoti alla santa Fede.

La via della riabilitazione euforica del testo Dante a livello di istituzione ecclesiastica è tracciata e sarà, da questo momento in poi, inarrestabile.

2.3. Paolo VI e la lettera apostolica *Altissimi cantus*

Arriviamo al 1965 con Paolo VI. È il 7 dicembre, siamo letteralmente alla vigilia della chiusura del Concilio Vaticano Secondo che si concluderà l'indomani. Il pontefice ha regalato a tutti i padri conciliari una copia della *Commedia* e con la lettera apostolica in forma di *motu proprio Altissimi cantus* sta istituendo una cattedra in studi danteschi presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

Noi abbiamo stabilito di erigere, in accordo con le competenti autorità accademiche, una cattedra di Studi danteschi in seno a quel domicilio di discipline superiori, a cui tanto interessamento dedicò il nostro venerabile predecessore Pio XI, e dopo di lui i successivi Pontefici romani, fino a noi, che sempre, e specialmente durante il periodo del nostro ministero a Milano, lo abbiamo avuto in grande onore e grande affezione; vogliamo dire l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Stabiliamo pertanto *Motu proprio*, per Nostra iniziativa, che essa abbia la sua Cattedra Dantesca! Ci arride infatti il pensiero che questa fondazione testimoni il culto che noi nutriamo per il cantore della Divina Commedia, lo tenga acceso in mezzo alle schiere della gioventù studiosa educata da quell'Ateneo alle migliori arti del sapere. Ne usciranno alunni — questa speranza Ci balena — intelligenti e devoti, capaci di diventare loro stessi professori di quella Filologia dantesca, donde tutti i tesori del Poeta possono essere derivati allo studio e alla reviviscenza nella cultura delle nuove generazioni.¹⁷

Questa lettera si inserisce in un ricco filone di iniziative attraverso le quali, per sua stessa ammissione, Paolo VI vuole esprimere l'ammirazione sua e di tutta la chiesa per Dante collocandosi nel

solco tracciato dal Nostro Predecessore Benedetto XV, che, compendosi il sesto secolo della morte di Dante Alighieri, volle inviare una Epistola Enciclica, *In praeclaram summorum* (A.A.S. 1921 (XIII), p. 209 sg.), vogliamo noi pure tributare un atto di omaggio al Poeta, che non solo renda a lui gloria in questa circostanza, che nel corso del tempo si iscrive e dal corso del tempo è presto travolta, ma quasi la perpetui, più che un muto e freddo monumento di pietra o di bronzo, e la tramuti in sorgente

¹⁷ <https://www.vatican.va/content/paul-vi/it/motu_proprio/documents/hf_p-vi_motu-proprio_19651207_altissimi-cantus.html#_ftnref*>, online il 22 marzo 2022. Per un approfondimento sulle conseguenze contemporanee di questa lettera apostolica si rimanda a Fava Guzzetta, Di Paola Dollorenzo, Pettinari (2009).

perennemente zampillante in suo onore e in beneficio di giovani spiriti, che alla sua scuola si susseguano e che, fatti alunni di tanto Maestro, siano resi idonei di illustrare la sua memoria e la sua opera, così che la sua poesia verdeggi di continuata primavera nel campo delle discipline letterarie, e la sua sapienza umana e cristiana vigoreggi nella tradizione culturale del Paese, che meritatamente riconosce in Dante il padre della viva sua lingua. (*Ibidem*)

Al di là della dichiarata volontà citazionista rispetto all'enciclica di Benedetto XV, questa lettera appare ai nostri fini particolarmente interessante per la duplice esaltazione che propone. Da una parte, infatti, è esplicitato l'elogio della dimensione poetica di Dante e, dall'altra parte, è proposta una celebrazione della sua poesia e, nello specifico, della *Commedia*. Proprio questo secondo punto appare più rilevante ai fini dell'analisi qui proposta perché a essere celebrata è la potenza performativa dell'opera.

A proposito del Sommo Poeta l'esclamazione è inequivocabile:

per un diritto particolare, nostro è Dante! Nostro, vogliamo dire della fede cattolica, perché tutto spirante amore a Cristo; nostro perché molto amò la Chiesa, di cui cantò le glorie; e nostro perché riconobbe e venerò nel Pontefice romano il Vicario di Cristo. (*Ibidem*)

Anche l'invito a cimentarsi in una (necessaria) interpretazione della *Commedia*, e dell'intera produzione dantesca è evidente nel progetto di Paolo VI che invita a

esplorare nella opera sua gli inestimabili tesori del pensiero e del sentimento cristiano, convinti come siamo che solo chi penetra nell'anima religiosa del sovrano Poeta può a fondo comprenderne e gustarne le meravigliose spirituali ricchezze. (*Ibidem*)

Questa esortazione a uno studio accurato dell'opera rappresenta un'autentica esaltazione della dimensione poetica, giacché tra Dante e il pensiero cristiano vi sono, si legge ancora nell'enciclica, numerosissimi elementi di contatto. Il più rilevante tra tutti è il fine, comune alla *Commedia* e al messaggio cristiano.

Il fine della Divina Commedia è primariamente pratico e trasformante. Non si propone solo di essere poeticamente bella e moralmente buona, ma in alto grado di cambiare radicalmente l'uomo e di portarlo dal disordine alla saggezza, dal peccato alla santità, dalla miseria alla felicità, dalla contemplazione terrificante dell'inferno a quella beatificante del *Paradiso*. (*Ibidem*)

Quest'ultimo passaggio della lettera apostolica rende evidente il percorso di opposizione timica che va dalla disforia all'euforia tanto per Dante quanto per la sua opera: «dal disordine alla saggezza», «dal peccato alla santità», «dalla miseria alla felicità», «dalla contemplazione terrificante dell'inferno alla contemplazione beatificante del *Paradiso*». Tutti questi termini si con-

trappengono e vengono passionalizzati in maniera completamente negativa da una parte e in maniera completamente positiva dall'altra parte perché questa contrapposizione appaia funzionale a rendere evidente l'obiettivo dell'intera opera, vale a dire, il proporsi come una summa degli insegnamenti da seguire per raggiungere Dio.

[...] i motivi di poesia sono dati come insegnamenti e moniti per la nostra ascesa a Dio. La natura e la soprannatura, la verità e l'errore, il peccato e la grazia, il bene e il male, le opere degli uomini e gli effetti delle loro azioni sono visti, considerati, valutati coram Deo, nella prospettiva dell'Eternità. E tale ascesa, nel suo anelito di toccare ciò che è più intimo e più alto, diventa epos di vita interiore, epos di grazia celeste, epos di esperienza mistica, di santità nelle modellature più varie; diventa teologia della spiritualità e del cuore. (*Ibidem*)

2.4. *Il testo Dante nelle parole dei papi contemporanei*

Nella stretta contemporaneità è il Cardinale Ratzinger che, prima di diventare Papa con il nome di Benedetto XVI, guarda a Dante in quello che è uno dei suoi scritti più noti, *Introduzione al cristianesimo* (1969: 149). Qui il futuro pontefice rimanda all'opera del Sommo Poeta quando, scrivendo dello «scandalo del cristianesimo», vale a dire del Cristo figlio di Dio fattosi uomo, esorta a cercare il significato dell'essere non nel mondo delle idee ma nel volto di un uomo. Proprio questa immagine, secondo Ratzinger, trova la sua più alta forma di concretizzazione nella conclusione della *Divina Commedia* dove si legge infatti: «Dentro da sé del suo colore istesso, / mi parve pinta della nostra effigie, / per che il mio viso in lei tutto era messo» (*Paradiso*, XXXIII vv. 130-132). Secondo Ratzinger, infatti, Dante

contemplando il mistero di Dio, scorge con estatico rapimento la propria immagine, ossia un volto umano, esattamente in centro all'abbagliante cerchio di fiamme formato da l'amore che move il sole e l'altre stelle. (Ratzinger: 1969, 149)

Benedetto XVI tornerà poi svariate volte su questa tematica, fin dalla sua prima enciclica *Deus caritas est*,¹⁸ e lo stesso farà il suo successore, Papa Francesco tra l'altro, ma non esclusivamente,¹⁹ con lettera apostolica *Candor lucis aeternae*. Queste ultime dimostrazioni di interesse papale per la figura di Dante rappresentano, alla luce di quanto visto nel corso della riflessione proposta qui, una sorta di *escalation* dell'accettazione istituzionalizzata del personaggio di Dante all'interno della visione cattolica ufficiale. Questo, infat-

¹⁸ Si pensi, per esempio, alla prima enciclica di Benedetto XVI, *Deus caritas est* (<https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/it/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est.html>).

¹⁹ La lettera apostolica di Papa Francesco è consultabile qui: https://www.vatican.va/content/francesco/it/apost_letters/documents/papa-francesco-lettera-ap_20210325_centenario-dante.html. Per un approfondimento a proposito del reiterato interesse del pontefice per la figura di Dante si rimanda invece a <<http://press.vatican.va/content/salastampa/it/bollettino/pubblico/2015/05/04/0333/00726.html>>.

ti, segna il moderno, conclusivo, definitivo e ufficiale, passaggio dalla *disforia* all'*euforia* nella testualizzazione di questo personaggio all'interno dell'immaginario cattolico e istituzionalizzato.

3. Conclusioni

Leggere l'evoluzione del testo Dante e, più nello specifico del percorso di testualizzazione del personaggio Dante, come un percorso che procede da una passionalizzazione disforica a una euforica appare, alla luce di quanto visto, possibile specialmente considerando questo percorso come capace di avvalersi di una duplice appropriazione. Da una parte, infatti, è possibile riconoscere un'appropriazione interna al testo: la *Commedia*, così, risulta leggibile come qualcosa di strettamente umano perché si conclude con la visione del volto umano, del Dio che si fa uomo, dello stesso uomo Dante e – in ultima analisi – dell'uomo *tout court*, dell'uomo stesso. L'uomo/Dante è dunque presente nella conclusione della *Commedia* e la sua raffigurazione conclusiva è completamente euforica (contrapposta all'immagine del Dante confuso al punto di perdere la retta via, nell'immagine iniziale della stessa opera che ha, al contrario, una carica fortemente disforica).

Dall'altro lato, ma ancora più interessante ai nostri fini, è possibile riconoscere poi un'appropriazione esterna al testo. Dante come il «cantore e l'araldo più eloquente del pensiero cristiano», capace di «professare in modo esemplare la religione cattolica», un poeta dall'inequivocabile rilevanza che, sostanzialmente, è «Nostro [...] Nostro, vogliamo dire, della fede cattolica».

Questa doppia appropriazione ha certamente delle motivazioni e delle giustificazioni politiche, si inserisce in un quadro all'interno del quale la figura di Dante assume una sua "utilità" nella narrazione interna alla dimensione ecclesiastica per la chiesa intesa come istituzione. Un personaggio che viene caricato di valori positivi (appunto euforici) e che, diventando funzionale alla strategia narrativa, si impone all'interno delle parole dei Papi sulla scia di quanto già fatto nella cultura laica, che aveva già proposto un "mito" pop²⁰ del personaggio di Dante nel corso dell'Ottocento. Una volontà di celebrare Dante che è stata anche evidentemente dichiarata tramite l'avvicinamento ai mezzi della canonizzazione ufficiale.²¹

Il percorso di euforizzazione narrativa del testo Dante che, quindi, non lo propone (suo malgrado) come "santo" nella dimensione ecclesiastica istituzionale del termine ma lo dipinge, senz'altro, come un "santo pop", un modello di comportamento a cui un pubblico molto ampio di fedeli cattolici è spinto ad aspirare e dal quale, questo stesso pubblico, è invitato a lasciarsi ispirare. Se,

²⁰ Il termine *pop* è da intendersi qui tanto nel suo significato originario di "popolare" (accorciamento dell'inglese *popular*) quanto nel suo proporsi come aggettivo capace di descrivere quelle "manifestazioni artistico-culturali di vario tipo che hanno avuto una diffusione di massa" (<<https://www.treccani.it/vocabolario/pop/>>, online il 29 giugno 2022).

²¹ Una via tentata in due occasioni, nel 2002 e nel 2007, dal colonnello in pensione Gianni Coltraro. Si veda, a questo proposito, <<https://www.toscanaoggi.it/Opinioni-Commenti/Dante-Alighieri-uomo-di-fede.-La-santita-e-un-altra-cosa>>, online il 29 giugno 2022.

dunque, la gloria degli altari resta interdetta al sommo poeta è vero, nonché inequivocabile, che la popolarità che gli è stata tributata dall'istituzione ecclesiastica l'ha elevato al ruolo di modello. L'interpretazione del testo Dante, dunque, ha vissuto questo percorso che dalla disforia l'ha portato all'euforia e oggi è senz'altro leggibile come un modello culturale e quindi, in ultima analisi, come un santo laico vale a dire come un esempio da seguire e che ha qualcosa da trasmettere tanto alla cultura laica quanto alla cultura della religione istituzionalizzata. La glorificazione della figura di Dante condotta tramite le parole dei Papi novecenteschi può dirsi, insomma, perfettamente realizzata.

Bibliografia

Barolini, Teodolinda

2006 *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York, Fordham University Press.

Benedetto XV

1921 *In praeclara summorum*, <https://www.vatican.va/content/benedict-xv/it/encyclicals/documents/hf_ben-xv_enc_30041921_in-praeclara-summorum.html>, online il 16 ottobre 2022.

Biffi, Inos

2010 *“Di luce in luce”: Teologia e bellezza nel “Paradiso” di Dante*, Milano, Jaca Book.

Chiavacci Leonardi, A.M. (a cura di)

2021 *Dante Alighieri Commedia*, Milano, Mondadori.

Conti, Fulvio

2012 “Il Poeta della patria: Le celebrazioni del 1921 per il secentenario della morte di Dante”, in Baioni, M.; Conti, F.; Ridolfi, M. (a cura di) *Celebrare la nazione: Grandi anniversari e memorie pubbliche nella società contemporanea*, Milano, Silvana Editoriale, 126-145.

Di Giannatale, Giovanni

1983 “Dante e l'autorità della Chiesa: In margine alla enciclica ‘In praeclara summorum’ di Benedetto XV”, *Sapienza: Rivista di teologia e filosofia*, 1983, pp. 415-444.

Fava Guzzetta, L.; Di Paola Dollorenzo G.; Pettinari G. (a cura di)

2009 *Dante e i papi. Altissimi cantus: Una riflessione a 40 anni dalla Lettera Apostolica di Paolo VI*, Roma, Studium.

Francesco (Papa)

2021 *Candor lucis aeternae*, <https://www.vatican.va/content/francesco/it/apost_letters/documents/papa-francesco-lettera-ap_20210325_centenario-dante.html>, online il 16 ottobre 2022.

Gentile, Giovanni

1965 *Studi su Dante*, a cura di Vito A. Bellezza, Firenze, Sansoni.

Greimas, Algirdas J. e Courtés, Joseph

1979 *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Mastrobuono, Antonio C.

2018 *Il viaggio dantesco della santificazione*, Firenze, Olschki.

Mazzini, Giuseppe

1838 *Dell'amor patrio di Dante*, prefazione di Federico Papa, Roma, Le Frecce, 2022.

Merla, Valentina

2018 *Papi che leggono Dante: La ricezione dantesca nel magistero pontificio da Leone XIII a Benedetto XVI*, Bari, Stilo.

Ratzinger, Joseph (Benedetto XVI)

1969 *Introduzione al cristianesimo. Lezioni sul simbolo apostolico*, Brescia, Queriniana 2012).

2005 *Deus caritas est*, <https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/it/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est.html>, in rete il 16 ottobre 2022.

Vallone, Aldo

1975 *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze, Olschki.

Eleonora Chiais è Ricercatrice all'Università di Torino (dove ha conseguito il dottorato di ricerca in semiotica della moda con una tesi su *Vogue*) nonché docente a contratto presso l'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. Si occupa principalmente di studi sulla moda e analisi delle tendenze a partire da un approccio semiotico. Tra le sue pubblicazioni recenti: *From "Out of fashion" to Upcycling. How art and the fashion industry have resemantized the word "recycling"* (ZoneModa Journal, vol. 13 n.1 2022); *"Quest'anno è di moda il cristianesimo". Fenomeni di riscrittura tra moda e religione cattolica* (Wunderkammer, 2021); *MYSS KETA come persona collettiva: fenomenologia di una maschera in occhiali, veletta e CAPSLOCK* (Accademia University Press, 2021).