

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XII · 1987

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Purgatorio XXVII: passaggio rituale
e *translatio* poetica

L'ascesa del «sacro monte» del *Purgatorio* è prossima alla conclusione: e il canto delegato a trascrivere tale fondamentale tappa del cammino iniziatico, il XXVII, rappresenta anche la riflessione sul significato di tutto il cammino già percorso. Nel momento stesso in cui il personaggio-poeta sta per identificare l'Oggetto della sua *queste*, appare per lui necessario riproporre di scorcio il senso dell'intera inchiesta condotta fra le anime purganti. E questo perché l'esito positivo del racconto-cornice è avvertito come il risultato delle soluzioni trovate via via per i racconti inseriti, come la diretta conseguenza degli incontri/confronti con *images* progressivamente più perfette di sé (da Casella ad Arnaud Daniel). Di qui il valore summatico e ricapitolativo attribuito dalla critica a questo canto, che viene così ad occupare, nell'economia del poema sacro, la funzione di parametro della poesia purgatoriale.

Il canto XXVII del *Purgatorio* può quindi, a piena ragione, essere chiamato il canto dell'*ascensus*, racchiudendo nel suo breve giro testuale la complessità della tematica che caratterizza e distingue la seconda cantica. Ma esso può, con altrettanti buoni motivi, essere definito come il canto del *transitus*: non solo perché descrive il passaggio «istoriale» attraverso la barriera di fuoco, ma anche perché riferisce il passaggio culturale dalla poesia classica a quella moderna, propone cioè una vera e propria *translatio studii*. Se, come abbiamo detto, il tema dell'*ascensus* fonda l'isotopia testuale della seconda cantica, il tema del *transitus* fonda invece l'isotopia testuale di tutta la *Commedia*. Ma mentre il fondamento scritturale del tema del *transitus* è categoricamente indicato, dentro e fuori il poema, e coincide con la storia del passaggio del popolo eletto dalla schiavitù egiziana alla libertà della Terra Promessa (storia raccontata nell'*Esodo*, e liricamente sintetizzata nel salmo CXIII *In exitu Israel de Egypto*); il *pattern* sacro secondo il quale si struttura in profondità la tematica dell'*ascensus* si nasconde nelle pieghe del dettato poetico (precipuamente di questo canto), e deve pertanto essere portato alla superficie.

Ma prima di considerare questo assunto centrale per la nostra analisi, dobbiamo subito rilevare come la descrizione dell'ascesa fino a Beatrice, che è anche un ritorno all'intuizione giovanile contenuta nella *Vita nuova*, venga nel corso del canto ad imbricarsi col resoconto del superamento dell'ultimo *passage perilleux*, che è anche la riaffermazione del privilegio poetico acquistato tramite la scrittura del libello. Le due tematiche sono evidentemente interdipendenti e complementari. Già l'incitamento rivolto dal primo angelo all'*actor* e alle sue guide a passare attraverso il muro di fuoco viene presentato come la condizione perché possa proseguire l'ascesa stessa (vv. 9-10: «più non si va, se pria non morde, | anime sante, il foco»). Dalla successiva situazione di *impasse*, causata dalle resistenze opposte dal protagonista alla prova, si esce semplicemente pronunciando il nome di Beatrice, evocando cioè il senso del destino umano e poetico identificato da quel nome e sigillato nella *Vita nuova*. Superata la prova del fuoco, il cammino prosegue per una «via» che si inerpica «per entro 'l sasso» (v. 64): via ardua che sfida le forze fisiche («la possa del salir più») e spirituali («il diletto») dei viandanti (vv. 74-5), ma via percorsa in splendido isolamento (vedi la similitudine delle capre) e con profonda trepidazione soteriologica (vedi la contemplazione del cielo stellato e il racconto del sogno). La ripida scala che conduce al Paradiso Terrestre viene infine salita con la foga di chi si sente vicino alla meta; l'ascesa si trasforma addirittura in volo (vv. 123-3: «ad ogni passo poi | al volo mi sentia crescer le penne»), dove l'evidente eco intratestuale stabilita col «folle volo» e con i «remi» che diventano «ali» dell'episodio di Ulisse, ha il valore di instaurare una netta opposizione fra l'attraversamento negativo delle colonne d'Ercole da parte dell'eroe classico e il superamento positivo del limite del fuoco da parte dell'eroe cristiano; serve cioè a segnalare la distanza che separa il tentativo di Ulisse di raggiungere il «sacro monte» fidando solo sulla sua *ubris*, dalla vittoriosa scalata dell'*actor* posta invece sotto la volontà divina. *Actor* opposto a Ulisse dunque; ma anche *auctor* opposto a Omero, o meglio, a quello che Dante poteva conoscere dell'epico *nostos* omerico.

Estremamente significativo, ai fini del rilevamento della giuntura semantica fra le due tematiche, il coronamento dell'ascesa: che avviene al livello non più di *actio* narrativa ma di filtro discorsivo, nelle parole con le quali Virgilio si congeda dal suo discepolo, che viene così certificato del suo indiscutibile trionfo

(vv. 130-2: «Tratto t'ho qui con ingegno e con arte; |...| fuor se' dell'erte vie, fuor se' dell'arte»); dove per l'aggettivo *arte* è certo importante operare il richiamo all'evangelico «*arcta* via, quae ducit ad vitam» (Mt. VII 14), solo se esso viene coniugato però con il ricorso al topico giuoco etimologico delle *Poetrie* medievali fra *artus* e *artes*, come dimostra ad evidenza la presenza delle parole equivoche in rima: *arte* 'ars' e *arte* 'strette'. Nella *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf, per fare un solo esempio, troviamo: «via sic iacet *artior*, usus | *aptior*, *ars* maior»; il superamento delle difficoltà (la *via arcta*) connesse con l'utilizzazione delle tecniche retoriche (le *artes*) è la condizione imprescindibile dell'iscrizione al rango autoriale. Mi sembra che l'immagine dantesca sia da inserire in questo preciso contesto: il raggiungimento della vetta del Purgatorio è per il poeta-pellegrino equivalente al raggiungimento della vetta del monte «che sempre ha le nutrici nostre seco» (*Pg* XXII 105), del monte cioè delle Muse, del Parnaso.

Per completare questo riferimento a un paesaggio che svia, sotto gli effetti del transfert metaforico, dal campo delle esperienze storico-spirituali (il cammino della purgazione) a quello delle esperienze artistiche (il cammino stilistico), bisognerà ricordare che nel canto si trovano coinvolte altre «montagne», e quindi altri campi esperienziali. Già la pseudo-similitudine iniziale, che serve a fissare l'ora del giorno nella quale si compie il rito del passaggio attraverso la barriera di fuoco, mette in chiara correlazione il «sacro monte» del Purgatorio e il monte dove Cristo «lo sangue sparse» (v. 2). Evidentemente Dante, appoggiandosi sulla tradizione esegetica, intende così stabilire un rapporto tipologico fra il luogo dove fu posto il primo uomo, e quello, esattamente antipodo, dove morì il figlio dell'uomo, fra l'Eden e il Calvario, nel senso che la Crocifissione rappresenta per lui il riscatto dal peccato originale, ed è pertanto l'atto fondatore della possibilità stessa per l'uomo moderno di ritornare al luogo dove fu felice, la base teologica che regge la sua *factio* poetica, il suo viaggio nell'Oltretomba.

L'implicazione Eden/Calvario ha una sua evidenza anche testuale; c'è però nel canto un altro accostamento tipologico, più sottile ma altrettanto determinante, ed è quello che lega a distanza il monte della Legge, il Sinai, al monte delle Beatitudini. Le parole che il primo angelo pronuncia, in questo caso non per invitare i pellegrini a passare il muro di fuoco ma per giustificare

quello stesso passaggio (v. 8: «*Beati mundo corde*»), sono infatti ricavate dal discorso della montagna, col quale Cristo ha inteso completare e inverare nello spirito nuovo della Grazia il senso del vecchio patto stipulato fra Dio e Mosè. Entra in azione, in questo modo indiretto e allusivo, l'intertesto biblico capace di spiegare il livello profondo di strutturazione dell'episodio terminale dell'*ascensus* del poeta-pellegrino, modellato appunto, come vedremo subito, sull'*ascensus* di Mosè al Sinai.

Se le indicazioni delle coordinate spaziali rivelano un distinto carattere numinoso e orfico, le indicazioni delle coordinate temporali rivestono a loro volta delle connotazioni squisitamente liturgiche. Il canto che, come è stato tante volte osservato, si segmenta in tre grandi sequenze narrative (vv. 1-69: il passaggio del muro di fuoco; vv. 70-108: il sonno/sogno; vv. 109-42: il commiato di Virgilio), si serve proprio di *ouvertures* temporali per segnare i confini delle sue partizioni interne. Così la scena iniziale del tramonto sulla montagna del Purgatorio, con l'indicazione delle posizioni diverse occupate dal Sole nei restanti tre punti strategici della terra (oltre a Gerusalemme, sono pertinentemente evocati i luoghi-limite, i punti di sutura della «gran secca» rispetto all'emisfero delle acque, e cioè la Spagna e l'India), segnala l'inizio della prima sequenza, del racconto del superamento del limite purgatoriale; d'altro canto la descrizione dell'avanzamento del regno dell'ombra e delle tenebre sul «sacro monte» e nel cielo contenuta ai vv. 70-2 («E pria che 'n tutte le sue parti immense | fosse orizzonte fatto d'uno aspetto, | e notte avesse tutte sue dispense») prelude alla sequenza centrale del sogno; infine il preziosissimo ricamo dei vv. 109-11 («E già per li splendori antelucani, | che tanto a' pellegrin surgon più grati, | quanto, tornando, albergan men lontani»), la celebrazione cioè del trionfo della luce sulle tenebre, anticipa l'espletamento del cammino iniziatico, la fine positiva del *nostos* cristiano (si osservi la straordinaria correzione della tematica rudelliana dell'*alberg de lonh* operata dal sintagma *albergan men lontani*), preparando così la sequenza finale dell'incoronazione del poeta-pellegrino. Basta questo succinto riepilogo dei momenti essenziali del canto per farci comprendere come la parabola esistenziale e poetica del protagonista dall'incoscienza alla coscienza, dall'*imitatio* all'*auctoritas*, sia scandita dall'analoga parabola del sole dall'oscurità alla luce. La finalità è certamente quella di rilevare come la perfetta circolazione astrale, il tempo cosmico, determini e condizioni l'*iter* lineare

dell'*actor*, il tempo umano; per cui ogni evento si svolge nel tempo ad esso opportuno e propizio, così come ogni momento della giornata riceve dall'azione e dal gesto in esso compiuti la sua sacralizzazione. Il canto non descrive un tramonto, una notte, un'alba qualsiasi, ma *quel* tramonto, *quella* notte, *quell'*alba che hanno preceduto l'ingresso nel Paradiso Terrestre, il confronto con Beatrice e la scoperta della propria identità. Oltre alla funzione strutturale le allusioni al tempo (così come quelle allo spazio) assumono così una ben più rilevante funzione simbolica, che è quella di comunicare il senso di una predestinazione spirituale e di una elezione poetica.

Le osservazioni preliminari che siamo venuti svolgendo erano in qualche modo indispensabili per consentirci di sciogliere, o meglio, per tentare di risolvere, alcuni dei tradizionali nodi critici del canto. E anzitutto il nodo forse più inquietante, rappresentato dal muro di fuoco, nei confronti del quale l'esegesi secolare si è palesemente spaccata in due: da una parte ci sono coloro che vedono in questo fuoco soltanto uno strumento espiatorio, il rogo purificatore della «*libidinis flamma*» (e pertanto leggono la prima metà del canto come una continuazione del precedente, diversa solo perché l'affinamento dell'*amor* non tocca più i lussuriosi ma coinvolge direttamente lo stesso protagonista); dall'altra parte invece si situano coloro che colgono l'indipendenza semantica e anche la positività ideologica di questa barriera di fuoco rispetto allo strumento penale, e parlano pertanto, sulla base dell'ambivalenza che caratterizza la fiamma nella simbologia cristiana (passione amorosa ma anche dono dello Spirito Santo), di processo di riedificazione religiosa. Sono state proposte anche delle soluzioni combinatorie, benché non creda che in questo luogo il partito migliore sia quello di adottare metodologie sincretistiche, o peggio ancora di addebitare l'ambiguità al testo stesso.

La *crux* interpretativa può unicamente venire risolta dall'evidenziamento dell'intertesto, in questo caso sacro, secondo il quale l'episodio di sviluppa. A tal fine è utile riconsiderare nella loro completezza contestuale le due piccole frasi scritturali poste in bocca, meglio cantate, dai due angeli; frasi che preludono e concludono, richiamandosi a distanza («e al cantar di là non siate sorde» del v. 12 trova la sua eco nei vv. 55-6: «Guidavaci una voce che cantava | di là . . .»), l'intera cerimonia del transito attraverso la fiamma e in qualche modo ne fissano, nella sacralità della formulazione latina, la coerenza profonda. Ebbene, la prima frase

(v. 8: «*beati mundo corde*»), l'enunciazione cioè della sesta beatitudine evangelica, così si continua nel testo di Matteo: «*quoniam ipsi Deum videbunt*» (v. 8). Applicata *ad poetam* essa mette in evidenza la sua elezione a trattare la realtà eterna, sulla base di una sua adeguata teoria e prassi amorosa. Si osservi fra l'altro come il contesto biblico faccia uso del verbo assiale (e pertanto ad altissima frequenza) attorno al quale ruota l'intero poema sacro: cioè del verbo VEDERE (*videbunt*). In altre parole, la citazione sacra sembra rivestire la specifica funzione di alludere alla scoperta della dimensione divina dell'amore fatta dall'*actor* nella *Vita nuova* dietro le orme di Beatrice; scoperta che gli offre ora la giustificazione gnoseologica del privilegio di compiere il viaggio di ritorno a Beatrice e di andare oltre. La seconda frase (v. 58: «*Venite benedicti Patris mei*»), tratta anch'essa da Matteo (xxv 34), ribadisce il contenuto della prima, assumendo però una valenza escatologica, pertinente la terza età. Essa fa parte degli insegnamenti sul futuro del mondo lasciati da Cristo in eredità ai suoi discepoli prima di morire; il contesto spiega che si tratta del ritorno del Figlio dell'uomo nel giorno del Giudizio, quando separerà gli eletti dai reietti, «*sicut pastor segregat oves ab hoedis*», le pecore dai capri. Ai primi Cristo rivolgerà appunto l'invito ad ereditare il regno preparato per loro «*a constitutione mundi*». Anche questa citazione dunque, applicata alla situazione del poeta-pellegrino, vuole dimostrare il segno della sua distinzione: confermando la sua elezione a narratore dello «*status animarum post mortem*», il suo privilegio cioè a scrutare dentro il giudizio divino, prima ancora che questo si realizzi alla fine dei tempi.

Dall'analisi appena condotta si evince, credo abbastanza nitidamente, come il *transitus per ignem* vada interpretato in senso celebratorio e non espiatorio. Ma quale sarà allora la ricercata base scritturale ispiratrice dell'alta fantasia dantesca, quell'inter-testo cioè che possa avallare l'impiego laudatorio della potente figurazione del muro di fuoco? La critica ha già indicato una fonte positiva, citando il «*flammeus gladius atque versatilis*» di *Genesi* III 24, la spada fiammeggiante (ma interpretata già in epoca patristica come 'muro') che impugnata dall'angelo di Dio impedisce il ritorno dell'uomo al Paradiso Terrestre dopo la sua Caduta. Visto in tale ottica, il muro di fuoco dantesco diventa un limite invalicabile, un altro *passage perilleux*, posto nell'interstizio fra tempo ed eternità, fra terra e cielo, fra umano e divino. Nella

prossimità divina (v. 24: «presso più a Dio») si trova dunque il «varco» non più «folle» di Ulisse, ma sapiente dell'eroe cristiano: varco che l'angelo incita ad oltrepassare. Nel testo dantesco però il muro di fuoco non riveste soltanto questa funzione demarcativa; esso assume anche una funzione più costruttiva e dinamica, una funzione che possiamo definire culminativa e separativa. È infatti un fuoco che rivela una presenza numinosa, ed è un fuoco che lascia entrare gli eletti e tiene lontani i profani. Si tratta insomma di un fuoco teofanico, quale quello apparso a Mosè salito sul Sinai per ricevervi da Dio il decalogo. Si richiami a questo proposito la prima apparizione divina a Mosè pascolante il gregge del suocero nel deserto di Madian: «Apparuit ei Dominus in flamma ignis de medio rubi: et videbat quod rubus arderet, et non combureretur» (*Es.* III 2). Questo rovelto che brucia e non si consuma è manifestamente (e così è stato interpretato dalla patristica) un'immagine della infinità e eternità dell'amore divino: similmente il fuoco dantesco, la cui intensità è «senza metro» (v. 51), rivela la miracolosa proprietà di non intaccare l'integrità della persona che lo attraversa (vv. 25-7: «se dentro a l'alvo | di questa fiamma stessi ben mille anni, | non ti potrebbe far d'un capel calvo»). Anche questo è dunque un fuoco che dà la vita non la morte, procura la salvezza e l'integrazione non la perdizione e l'alienazione. Lo stesso *pattern* narrativo si ripete per tutte le successive apparizioni di Dio a Mosè sul monte sacro, sul monte della Legge. Si veda, ad esempio, *Esodo* xxv 17: «Erat autem species gloriae Domini, quasi ignis ardens super verticem montis . . .»: anche qui il fuoco è il segno visibile della presenza divina; e nel paragrafo successivo: «Ingressus Moyses medium nebulae, ascendit in montem . . .»: l'accesso del profeta alla vetta del monte per dialogare con Dio avviene come un passaggio attraverso una nube (distinta sì dal fuoco, ma ad esso collegata); solo Mosè può salire sulla vetta del monte, secondo il precetto più volte impartitogli da Dio: «Pone terminos circa montem, et sanctifica illum», e questo perché il limite diventi insuperabile dai profani: «Non poterit vulgus ascendere in montem Sinai . . .» (*Es.* xix 23). La ragione profonda per modellare l'ascesa dell'*actor* all'Eden su quella di Mosè al Sinai è l'analogia della loro intesa funzionalità: se Mosè sale sul Sinai per ricevere direttamente da Dio le tavole della Legge, quei comandamenti che dovranno regolare il ritorno del popolo eletto verso la Terra Promessa, similmente il poeta-pellegrino sale sulla cima della montagna del Pur-

gatorio per ascoltare e divulgare quelle istruzioni e disposizioni che dovranno portare al rinnovamento politico e morale del mondo corrotto, che prepareranno il ritorno del popolo cristiano alla felicità originaria, propiziata da un impero guidato da principi di giustizia, di pace e di libertà.

Il teorema ermeneutico appena svolto ci consente di dedurre un importante corollario: che riguarda la pertinenza del motivo della *duritia cordis* introdotta in questo particolare momento dell'itinerario salvifico dell'*actor*. Alla perorazione avvocatessa di Virgilio sulla necessità di passare il muro di fuoco (vv. 20-32), il protagonista risponde infatti con un atteggiamento di netto rifiuto. Egli rimane come bloccato dietro la sua ostinazione, sordo alla voce della sua stessa coscienza: «E io pur fermo e contra coscienza. | Quando mi vide star pur fermo e *duro* . . .» (vv. 34-5); il lemma della 'durezza' è ripreso subito dopo, al momento di constatare la trasformazione del suo animo che si apre finalmente alla verità: «così, la mia *durezza* fatta solla» (v. 40). La *durezza* chiaramente contraddistingue una polarità morale negativa, l'opposizione orgogliosa alla volontà divina; mentre la 'cedevolezza' («solla») identifica la condizione umana opposta, l'abbandono al volere divino. Ebbene, *duritia* è, nella narrazione dell'*Esodo*, termine quasi tecnicizzato per descrivere lo stato d'animo del Faraone totalmente impermeabile alla parola di Dio e del suo profeta: si veda, ad esempio, *Esodo* VII 13: «*induratum* est cor Pharaonis, et non audivit eos [scil. Moysen et Aaron]»; e ancora: «*Induravit* Dominus cor Pharaonis» (*Es.* XIV 8); etc. Persistere in tale durezza significa la morte: la morte terribile nei flutti del Mar Rosso per il Faraone, il ritorno all'«acqua perigliosa» per il pellegrino.

Non è soltanto il motivo del muro che separa l'*actor* dall'identificazione dell'Oggetto della sua *queste* amorosa (v. 36: «tra Bèatrice e te è questo muro»), ma direi che sia proprio questa sua metamorfosi dalla durezza alla duttilità a determinare l'introduzione in questo preciso punto della narrazione del grande mito tragico di Piramo e Tisbe (vv. 37-42: «Come al nome di Tisbe aperse il ciglio | Piramo in su la morte, e riguardolla, | allor che 'l gelso diventò vermiglio; | così, la mia durezza fatta solla, | mi volsi al savio duca, udendo il nome | che ne la mente sempre mi rampolla»). Non credo assolutamente che la ripresa nel testo dantesco della storia ovidiana di amore e morte, di una delle vicende paradigmatiche della *fol'amor* classica, possa essere attribuita

soltanto alla mediazione trobadorica o della poesia arcaica italiana, e neanche che possa essere addebitata alla lettura della leggiadra versione romanzesca dell'omonimo poemetto oitanico; essa invece decisamente rappresenta un confronto diretto con l'*auctor* per eccellenza della poesia d'amore, l'installazione di una pietra angolare nell'edificio della *translatio* poetica della mitologia classica nella nuova mitologia cristiana. A far scattare superficialmente il meccanismo della similitudine è il potere miracoloso del nome, che si esercita in uguale misura sull'eroe classico e sull'eroe cristiano. Sia Piramo sia l'*actor* aprono gli occhi alla realtà nel momento stesso che sentono nominare l'Oggetto del loro amore (*Met.* IV 145-6: «Ad nomen Thisbes oculos a morte gravatos | Pyramus erexit . . .»; *Pg* XXVII 37-8: «Come al nome di Tisbe aperse il ciglio | Piramo in su la morte . . .»). La citazione ovidiana dà quasi l'impressione di essere una traduzione: si noti nei due testi quale straordinaria spinta stilistica imprima al dettato quella *mise en relief*, ad inizio di verso, dell'agente, di Piramo. Il testo dantesco accentua però il tema della morte, presentato in modo incidentale nel testo classico («oculos a morte gravatos»), e qui invece in modo causale («Piramo in su la morte»), in quanto il soggetto viene responsabilizzato per l'esito tragico della propria *aventure*. E in realtà, se al livello della *littera* l'*actor* è simile a Piramo, al livello del *sensus* egli se ne differenzia totalmente: mentre infatti la spinta erotica ha condotto Piramo e Tisbe «ad una morte», la loro fiamma amorosa essendosi risolta in «foeda libido» (per impiegare l'espressione agostiniana), l'amore invece provato dall'*actor* per Beatrice lo ha condotto «oltre la sfera che più larga gira», rivelandosi così dotato di inesauribile carica vitale. Dante pertanto imita, ma al tempo stesso rinnova, il mito classico; e così facendo diventa egli stesso il 'nuovo' Ovidio, il 'nuovo' *auctor* della poesia d'amore. La sua personale metamorfosi infatti si è conclusa non più nel segno della morte (simbolizzata da quel capitale riferimento al «gelso» che diventa «vermiglio»; la memoria interna rievoca a questo punto «noi che tignemmo il mondo di *sanguigno*» di Francesca), ma nel segno della vita, della totale apertura dell'anima nei confronti dell'ispirazione divina.

La lunga sosta sulla prima sequenza narrativa del canto (del resto quella ermeneuticamente più problematica), ci consente ora di ripercorrere in maniera più rapida le altre due. E anzitutto la sequenza centrale della notte, che ci appare suddivisa in due se-

zioni, come ci rivela anche la spia retorica della replicazione: «mi prese il sonno; il sonno che sovente, | anzi che 'l fatto sia, sa le novelle» (vv. 92-3). Precede un notturno per così dire passivo, riempito dal riposo; segue un notturno attivo, occupato dal sogno. Lo stesso contesto naturale, inscritto fra la chiusura della roccia (l'*actor*, vigilato dalle sue scorte, si addormenta al riparo di un'«alta grotta») e l'apertura del cielo (vv. 89-90: «vedea io le stelle | di lor solere e più chiare e maggiori»), presenta un ovvio correlativo oggettivo del movimento della situazione poetico-esistenziale. La scena del sonno è tutta calata nella grande similitudine delle «capre», che «si stanno ruminando manse», dopo esser «state rapide e proterve | sopra le cime» (vv. 76-8; si noti come la ricorrenza di questo sintagma centralissimo all'affabulazione, *sopra le cime*, si verifichi in modo tangenziale alla stessa). Il paragone palesa degli evidenti *overtones* scritturali, del resto già captati dalla critica. È spesso in un ambiente pastorale che avvengono le manifestazioni divine: da quella già ricordata a Mosè, a quella ai pastori in cui si annuncia la nascita di Cristo (cfr. *Pg* xx 140). Non è però da escludere un'eco a distanza del brano escatologico citato in precedenza; si assisterebbe allora ad una positivizzazione della funzione, là negativa, di *hoedi*, ottenuta col semplice cambio del genere (dai «capri» biblici alle «capre» dantesche): ciò che proietterebbe anche su questa zona del testo la dimensione della elezione divina. Del resto i tratti distintivi che vengono qui elargiti all'animale (tratti comunque collezionati dai bestiari medievali), e cioè il suo amore per le asperità e l'altezza (vv. 77-8), il suo essere ruminante (v. 76), la sua voracità e audacia (vv. 77: «rapide e proterve» sono da intendere come latinismi), confermano tutti l'eccezionalità e la singolarità dell'impresa portata ora a termine dal poeta-pellegrino. Potrebbe diventare allora pertinente un altro richiamo, intratestuale questo, a *Paradiso* xxv 1-9, all'augurato ritorno del poeta al «bello ovile» dove dormì «agnello», per ricevervi quella corona («il cappello») che gli è dovuta, come prova, oltre la «voce», il «vello» di cui lui, nuovo Giasone, è rivestito; come testimonia cioè il suo «poema sacro», oserei dire la pergamena alla quale è affidato: poema nel quale la più rischiosa impresa, conoscitiva e letteraria, mai tentata dall'uomo è stata vittoriosamente condotta in porto.

Se il passaggio del muro di fuoco, la rievocazione del mito di Piramo e la similitudine delle capre sono da intendere nella prospettiva della glorificazione del protagonista, sulla quale metterà

il definitivo suggello il discorso di Virgilio, la scena del sogno inserisce invece una misura più intimistica, riflessiva e dialettica. Si tratta di un sogno d'amore, posto com'è sotto l'egida dell'astro di Venere, «che di foco d'amor par sempre ardente» (v. 96), simile a quelli già esperiti al tempo della *Vita nuova*. Al suo interno si muove un personaggio biblico, Lia, che viene collocato in un contesto naturale da Paradiso Terrestre (vv. 97-9: «giovane e bella in sogno mi pareva | donna vedere andar per una landa | cogliendo fiori . . .»); personaggio che si identifica nella sua opposizione rispetto alla sorella, Rachele. Lia si dichiara infatti esclusivamente interessata al suo abbellimento esterno (vv. 101-2: «...vo movendo intorno | le belle mani a farmi una ghirlanda»), mentre di Rachele dice che è dedita solo alla sua bellezza interiore (vv. 104-5: «ma mia suora Rachel mai non si smaga | dal suo miracchio . . .»). L'una è dunque attratta dalla vita attiva (l'insistenza è su «ovrare» e sulle «mani»), l'altra dalla vita contemplativa (l'insistenza è su «vedere» e sugli «occhi»). Possiamo esimerci dal ripetere qui alcune delle conclusioni alle quali è già arrivata la critica (benché non tutte prive di contestazioni), e che cioè Lia sia preannuncio di Matelda, così come Rachele di Beatrice; e inoltre che Lia sia figura della felicità raggiungibile in questo mondo, così come Rachele della beatitudine eterna. Per una comprensione strettamente contestuale di questa scena onirica basterà riproporre il collegamento tipologico fra l'episodio del Vecchio Testamento, qui tematizzato, e quello del Nuovo Testamento che ne rappresenta l'inveramento, l'incontro di Cristo con Marta e Maria. Riassumiamo brevemente il contenuto di quest'ultimo episodio secondo il resoconto di Luca x 38-42: Cristo viene accolto nella casa di Marta, che si dimostra tutta indaffarata dietro i suoi servizi domestici (il biblico *ministare* trova un'eco nel dantesco *ovrare*) per meglio servire il Signore; sua sorella Maria invece «sedens [si confronti il dantesco "siede tutto giorno"] secus pedes Domini, audiebat verbum illius», è intenta ad interiorizzare la parola divina. Alle rimostranze di Marta, Cristo risponde: «Martha, Martha, sollicita es, et turbaris ergo plurima. Porro unum est necessarium. Maria optimam partem elegit, quae non auferetur ab ea». Se letto con questo completamento evangelico, l'episodio purgatoriale svelerà allora la sua connessione con un punto nodale della *Vita nuova*: il passaggio cioè dalla poetica del saluto alla poetica della lode, l'evoluzione da una *queste* erotica condotta *extra se*, nel tentativo di stabilire un contatto con la Donna

tramite i sensi esterni (vista e udito), e un itinerario amoroso compiuto invece *intra se*, che cerca un contatto soltanto fantastico e che interiorizza l'amore. Nel primo caso la felicità può essere tolta (e infatti il saluto viene negato al protagonista), nel secondo caso invece la beatitudine è posta «in quello che non mi puote venir meno» (VN XIII 4; dove la frase evangelica citata da ultimo è tradotta *ad verbum*). Interpretato secondo questa ottica, il terzo sogno purgatoriale porterà in primo piano la storia della formazione poetica giovanile dell'*actor*, richiamerà ancora una volta la paradigmatica vicenda d'amore raccontata nel libello.

L'ultima sequenza del canto, dove predomina la struttura dialogica tipica delle opere didattiche e parenetiche o dagli *ense-nhamens*, cioè dei travasi generazionali di cultura, contiene il commiato di Virgilio dal poeta-pellegrino. Il tono non è quello patetico dell'addio, non si descrive il nostalgico lamento del compagno di viaggio che ci lascia; il tono è invece quello delle occasioni ufficiali e grandiose, il tono elogiativo del genere epidittico, quasi a tradurre l'atmosfera accademica di una *iubilatio*, del trapasso delle consegne dal vecchio al nuovo *magister*. L'orazione di Virgilio si articola in due parti, retrospettiva la prima, prospettiva la seconda. Egli rivolge lo sguardo al cammino già percorso, fornendone un bilancio complessivo: rievoca così il *descensus ad Inferos* e l'*ascensus* alla vetta del Purgatorio (vv. 127-8: «... Il temporal foco e l'eterno | veduto hai...»), l'uno e l'altro superati accedendo all'*ars* e alla *scientia* messe a disposizione dalla cultura e dalla poesia classica («Tratto t'ho qui con ingegno e con arte»). Successivamente Virgilio rivolge la sua attenzione al cammino che rimane da fare (e sul quale lui non ha giurisdizione alcuna): cammino che si origina in un contesto naturale paradisiaco (v. 134: «vedi l'erbette, i fiori e li arbuscelli»), e cammino illuminato dal sole (v. 133: «Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce») e orientato da Beatrice (v. 136: «Mentre che vegnan lieti li occhi belli...»); il futuro viaggio si svolgerà quindi non più sotto l'egida esclusiva dell'«ingegno» e dell'«arte», ma alla luce della Rivelazione cristiana e sul prolungamento di una tradizione letteraria che ha trovato in Beatrice (cioè nella *Vita nuova*) la sua culminazione.

Il discorso di Virgilio si suggella in quel verso finale «per ch'io te sovra te corono e mitrio» (v. 142), che non risulterà certo inaspettato dopo l'analisi fin qui svolta. La «corona» non può che essere quella poetica (cfr. *Pd* I 26), alludendo all'*auctoritas* del

poeta-pellegrino che viene ora sancita dal medesimo *auctor* della tradizione classica; mentre la «mitria» preciserà il completamento apportato dal nuovo *auctor* romanzo alla *techne* e alla *sapientia* del vecchio *auctor* classico, l'inveramento cioè cristiano. La ditologia non sinonimica sulla quale il canto si chiude assumerà pertanto la funzione di rendere ufficiale il passaggio delle consegne dal maestro del «bello stile» al maestro del «dolce stil novo», al poeta che rinnovato attraverso l'ascesa purgatoriale, metamorfosato nella sua natura di uomo, può percorrere con Beatrice il definitivo *iter stellarum*.

MICHELANGELO PICONE
McGill University, Montreal

NOTA BIBLIOGRAFICA. Il xxvii canto del *Purgatorio* ha ricevuto competente attenzione da parte della critica specialistica; sulla quale ampiamente informa l'appendice bibliografica di F. Mazzoni alla riedizione dei commenti di Casini-Barbi e di Momigliano (cfr. Dante, *Divina Commedia*, vol. II: *Il Purgatorio*, Firenze 1972, pp. 629-31). Tre *lecturae* comunque spiccano sulle altre. Anzitutto l'intervento di E. G. Parodi, apparso in una pubblicazione per il centenario dantesco (AA.VV., *Dante. Raccolta di studi*, a cura di A. Res, Gorizia 1921, pp. 29-41): intervento che si è rivelato soprattutto importante per l'interpretazione dell'opposizione Lia/Rachele nella prospettiva dell'umana ricerca della felicità, nel contesto non soltanto di questo canto e della fine del *Purgatorio*, ma di tutta l'opera dantesca (in particolare del *Convivio* e della *Monarchia*, viste nella loro opposizione ideologica). La scintillante *lectura* di G. Contini (vedila ora raccolta in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino 1976, pp. 171-90), pubblicata nel 1959 (la data, a ridosso dell'uscita dell'antologia ricciardiana dei *Poeti del Duecento*, offre una ragione dell'impostazione generale del saggio, posto sotto il segno di un recupero ad oltranza della cultura poetica dei primitivi), ha rappresentato invece un argine inteso a sbarrare ogni tentativo di interpretazione metaletteraria del canto, il quale subisce una *reductio* sia dal punto di vista strutturale (la sua problematica costituirebbe infatti un prolungamento di quella trattata nel canto precedente), sia dal punto di vista culturale (il pascolo poetico di Dante rimarrebbe confinato appunto all'ambito della poesia arcaica italiana). Ad interessi metaletterari si è invece mostrato più incline e attento M. Pazzaglia («Il canto xxvii del *Purgatorio*», in AA.VV., *Nuove letture dantesche*, Firenze 1972, vol. v, pp. 103-30): la sua *lectura* ha preparato il terreno per un'interpretazione pluralistica del canto, nella quale siano cioè incluse considerazioni sulla sua struttura allegorica o tipologica, sui suoi aspetti liturgici, sui suoi *patterns* biblici, etc. Naturalmente è in quest'ultima prospettiva di studio che si vuole inserire la nostra analisi; la quale si

dimostra anche in debito nei confronti dell'esegesi dantesca americana, in particolare di Ch. S. Singleton (più che per il capitolo, tratto da *Viaggio a Beatrice*, specificamente dedicato a questo canto), per gli interventi a carattere teorico e metodologico, come «Le visuali retrospettive» e «In exitu Israel de Egypto», tutti tradotti e raccolti in *La poesia della Divina Commedia*, Bologna 1978). Sulle strutture temporali del *Purgatorio* verte un brillante contributo di L. Blasucci, «La dimensione del tempo nel *Purgatorio*», raccolto nei suoi *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli 1969, pp. 37-59; mentre per la visione prospettiva/retrospettiva nel poema, e in questo canto, sono ora da consultare Z. Barański, «Structural Retrospection in Dante's *Comedy*: The case of *Purgatorio* XXVII», *Italian Studies*, 41 (1986): 1-23, e F. Fido, «Writing like God—or Better? Symmetries in Dante's 26th and 27th Cantos», *Italica*, 63 (1986): 250-64.