

LE FORME e LA STORIA

Lecture Dantesche III

Rivista di filologia moderna
n.s. X (1997), 1-2



Rubbettino Editore

Nicolò Mineo

Per l'interpretazione del canto XXIX del «Paradiso»

La tradizione interpretativa per il nuovo «lettore», è tempo di ammetterlo, ha tanto di *vivo* quanto costituisce fondamento del proprio discorso o vi corrisponde armonicamente. Quel che contrasta o discorda è solo in funzione di un confronto o di una sollecitazione. Per l'interpretazione del XXIX del *Paradiso* che mi accingo a proporre, sul piano degli indirizzi critici generali relativi alla terza cantica mi affido come a precedente a carattere fondante alla linea Grabher¹-Momigliano-Getto, che ha autorizzato a leggere come discorso poetico anche quello della dottrina e della teologia; sul piano specifico dell'analisi del testo in oggetto, orientamenti basilari traggono da Momigliano e Getto stessi e poi da Petrocchi, Pasquazi, Quaglio. Le letture di Nardi² e Mellone³, importanti certo, sono volte soprattutto all'accertamento delle ascendenze di ordine dottrinale.

Decisivo è il giudizio di Momigliano⁴, che legge come grande «cosmogonia» e «dramma metafisico» i versi dedicati alla rievocazione della creazione. Non esita però a giudicare estranea alla tessitura stilistica del canto quelli dell'invettiva di Beatrice contro i predicatori di false dottrine. Del suo commento si può ritenere un articolato e sensibile completamento e arricchimento coevo la lettura del Getto⁵, che rileva nel canto la fusione di mistica e scolastica, di raziocinio e contemplazione, convergenti a creare «un'aria rarefatta di verità assolute e sublimi». Così, più precisamente, sintetizza il giudizio: «Poesia della creazione, dicevamo, di spazio e tempo: di forma e materia, aggiungiamo, di potenza e atto. È il segreto della realtà, la struttura nascosta del mondo, quale il pensiero contemporaneo concepiva, che qui vengono esplorati e cantati». Forse

più acuto ancora il critico, quando scopriva nel canto il rapporto di «contrappunto» tra «celestiale serenità» e «sconvolta terrestrità» e individuava i momenti di mediazione tra questi due assi. Non poteva impedirsi però di avvertire, ancora una volta, un che di «stonato» nell'invettiva di Beatrice.

Un passo indietro, a mio vedere, si compie col Chimenz⁶, che ripropone il tema della disomogeneità del canto, che gli sembra non «uno dei più impoetici», bensì «uno dei più disuguali e disarmonici» del poema; ma vede disuguaglianza e disarmonia, cioè «poesia e non poesia», come condizioni intrinseche, e non solo per la presenza dell'invettiva di Beatrice, inserita come qualcosa di estraneo, ma «nell'ambito dei medesimi temi e nella medesima struttura». Si può distinguere insomma anche tra «arida teologia» di certi luoghi e «profonda passione teologica» di altri. Un giudizio che, se non mette in discussione la possibilità di una poesia della teologia, torna di molto indietro sul punto del rapporto tra i vari momenti del canto. Se ne avvertono in qualche modo gli echi anche nel commento del Sapegno⁷, il quale, malgrado un certo sforzo di dialettizzazione dei diversi stili, ammette nella sostanza variazioni di ordine categoriale, di qualità semantica, tra le varie sequenze. La posizione è confermata dal cappelletto che nell'ultima edizione corredata ogni canto.

Con questo stadio dell'interpretazione si confrontano, nell'anno del centenario – il 1965 –, nello stesso giro di mesi, Petrocchi⁸, Pasquazi⁹ e Quaglio¹⁰ e, qualche anno dopo, J. Goddet¹¹. Sicure indicazioni in senso unitario – mi si consenta ormai di usare questo tipo di distinzione – vengono dal primo nel momento in cui pone a un pari livello di dignità e di interesse le tematiche relative alla creazione degli angeli e al tempo della loro creazione e quando, assumendo nella categoria dello «stile comico» il rimprovero-denuncia di Beatrice, vede la pertinenza relazionale dell'invettiva nel rapporto tra l'altezza dei temi prima trattati e la presunzione degli uomini, che si manifesta nella reale dimensione di miseria e di colpa. Il secondo, vedendo il canto come culmine della serie dedicata ai cieli mobili e quindi come grande riepilogo del tema della «profonda unità del cosmo e di tutte le creature con il creatore», si colloca in una prospettiva così distanziata da poter valutare col giusto metro il senso delle variazioni interne al canto. Perciò l'invettiva di Beatrice è vista come un momento della lotta per la salvezza che, entro l'*epos* dell'azione di Dio che integra in sé il creato, acquista una dimensione «cosmica, metastorica, ed escatologica». L'altissimo livello tematico del canto

è un dato acquisito anche per il terzo, che riconosce in Dio il suo vero protagonista, Dio e il relazionarsi a lui delle creature secondo il loro merito o demerito. Il tema della creazione del mondo è quello che dà unità a tutto il canto secondo il quarto. Non si comprende però in queste interpretazioni se l'altezza del tema è un carattere puramente contenutistico, preformale, o funzione dell'espressione: insomma se ad essa corrisponde la qualità dell'espressione, se diviene altezza e profondità di poesia.

Di questi ultimi orientamenti è chiaro segno nelle pagine del Bosco¹², che riconosce il momento unificante del canto nella «presenza di Dio creatore» e spiega il tono dell'invettiva di Beatrice riferendola al linguaggio *corposo* e *risentito* dei mistici. Estranei invece a questo tipo di interessi interpretativi sono i commenti del Sermoni – complessivamente esterno del resto alla contestualità storica del messaggio di Dante – e della Garavelli¹³. All'aspetto stilistico è soprattutto attenta la lettura di A. Bufano¹⁴.

La presente lettura si colloca nella linea *unitarista* di Petrocchi e Pasquazi; prefiggendosi di consolidarla attraverso un'analisi più attenta ai diversi livelli significanti e sulla base di un'ipotesi generale di interpretazione della *Commedia*¹⁵. Il supporto conoscitivo di base procurato dalla ascrizione integrale del poema – che già da lungo tempo valdo proponendo – al genere profetico-apocalittico potrà fornire, mi auguro, assieme ad altri schemi di interpretazione, qualche nuovo argomento.

Ci rendiamo conto che, per una più corretta interpretazione, il canto andrebbe messo in relazione all'insieme dei versi dedicati al Primo Mobile, dal canto XXVII, v. 97 al XXX, v. 15, ma non è operazione possibile in questa sede¹⁶.

Credo che preliminari ad ogni analisi dei canti o dei gruppi di canti del *Paradiso* dedicati ai vari cieli debbano essere due ordini di considerazioni. Sulla base di certe posizioni teoriche del *Convivio* – ammesso che Dante ne ritenesse valide al tempo della composizione dei vari canti le relative posizioni teoriche –, bisogna riflettere sul tipo di contemplazione propria dell'ordine angelico che governa il cielo e sull'analogia tra questo e un determinato campo dello scibile. Se ne potranno trarre pertinenti indicazioni quanto all'organizzazione e alla tematica dei canti.

In riferimento al primo punto, del rapporto tra il Primo Mobile e i Serafini ha appena detto Beatrice nel canto XXVIII: «Dunque costui che tutto quanto rape / L'altro universo seco, corrisponde / al cerchio che più ama e che più sape» (vv. 70-2)¹⁷. Nel *Convivio* Dante aveva riproposto,

rifacendosi forse a San Bonaventura, la teoria del diverso contemplare l'essenza divina da parte di ciascuna delle gerarchie e degli ordini angelici¹⁸. La più alta gerarchia contempla «la potenza somma del Padre». Ma ciascuna persona della Trinità può essere considerata in tre diverse maniere. I Serafini contemplano il Padre in se stesso: «Puotesi considerare lo Padre non avendo rispetto se non ad esso; e questa contemplazione fanno li Serafini, che veggono più de la Prima Cagione che nulla angelica natura» (*Conv.*, II, V, 7-9). Tema dominante del canto XXIX appunto è quello della creazione degli angeli nel quadro della creazione del primo giorno. Di questa causa efficiente è il Padre, la «Prima Cagione». Anche le altre due persone partecipano all'atto creativo, ma è il Padre il soggetto primario della volontà creatrice. Perciò ogni allusione del canto alla creazione può essere intesa come un nominare il Padre, e così ogni generica menzione di Dio, se in un contesto che si riferisca alla creazione. Beatrice dunque tratta per Dante un argomento corrispondente all'oggetto di contemplazione dell'ordine angelico che governa il cielo.

Quanto al secondo punto preliminare, si ricorderà che Dante, facendo suo nel *Convivio* il principio della corrispondenza tra cieli e «scienze»¹⁹, opera un collegamento tra Primo Mobile e Filosofia morale, essendo quel cielo il motore che «ordina col suo movimento la quotidiana rivoluzione di tutti li altri» e la «Morale Filosofia» quella che «ordina noi all'altre scienze». Senza di questa non sarebbero né le altre scienze né la vita stessa: «[...] cessando la Morale Filosofia, l'altre scienze sarebbero ceitate alcuno tempo, e non sarebbe generazione né vita di felicità [...]» (II, XIII, 14-8). Credo che si possa riferire a una tale corrispondenza la forte presenza del momento morale nel canto della creazione degli angeli. Alla tensione delle creature alla felicità appartiene la qualità delle loro scelte esistenziali e spirituali, cioè del loro rispondere al progetto divino. La creatura insomma può farsi utile e attendere dalla grazia divina il completamento del proprio essere oppure ritenersi autosufficiente e quindi agire come se *cessasse* la regola etica. È la scelta morale alla base della prassi, del destino e della conoscenza. Ed è la scelta a cui furono chiamate alle origini della creazione le prime creature, gli angeli.

Ancora una riflessione preliminare. Molto, e bene, è stato detto sull'importanza che la problematica angelologica assumeva al tempo di Dante²⁰. Credo si possano trovare ancora altre ragioni di coinvolgimento da parte di Dante, più intimamente legate al profondo della sua visione del mondo e della sua ispirazione. Queste ragioni ce le suggerisce

Agostino, che, come si sa, sul problema della creazione e sulla tematica angelologica si cimentò a lungo, dalle *Confessioni* – negli ultimi due libri – al *De genesi ad litteram*, al *De civitate Dei* – i libri, XI e XII –. Si tratta di testi presenti al Dante dei canti del Primo Mobile e in specie del nostro XXIX assai più che per qualche isolato ricordo, tanto che da questi oserei affermare che abbia tratto, oltre a molte suggestioni specifiche, lo *spirito* del suo discorso angelologico.

Non intendo riprendere la discussione sulle opzioni teologiche del poeta in materia angelologica, che, tra l'altro, è campo ormai sostanzialmente definito dai contributi ricordati di Nardi e Mellone. Rispetto alla controversia però sul carattere tomistico o antitomistico o francescano bonaventuriano di quelle opzioni, vorrei solo che si fissasse una tavola delle corrispondenze sicure. Si vedrebbe allora come Dante abbia tratto materiali dai vari maestri del Medioevo, senza adesioni esclusive o rifiuti animosi (il *mente* di v. 100 sono d'accordo che si debba intendere come termine tecnico quasi equivalente a *sbaglia*), secondo l'indicazione da lui stesso data nei canti del cielo del sole: la verità al centro dei vari processi del sapere, anche quelli puramente umano-razionali²¹. La *via* maestra infatti è una sola, la *via* di cui parlerò in questo stesso canto, ed è quella mostrata da Cristo – come vedremo. Va detto però che la presenza di Agostino mi pare sia stata sottovalutata.

In verità, nel parlare degli angeli, Dante parlava degli uomini assai più di quanto non sia stato visto. E sant'Agostino, proprio alla fine del primo capitolo dell'XI libro del *De civitate Dei*, cominciando a trattare delle due città, la divina e l'umana, aveva scritto: «[...] primunque dicam, quem ad modum exordia duarum istarum civitatum in angelorum diversitate praecesserint». La caduta degli angeli, dunque, è all'origine o è il modello della storia degli uomini, una storia che nel suo significato filosofico e teologico era stata ed era al centro della riflessione del poeta. E, del resto, non aveva lui stesso accolto nel *Convivio* la tesi che l'uomo fosse stato creato per ripristinare il numero originario degli angeli²²?

È sempre Agostino doveva confermarci quel che lui stesso, negli anni stilnovistici, doveva aver non solo compreso a livello intellettuale, ma vissuto come esperienza esistenziale; il legame tra angeli e uomini. Ancora nel *De civitate Dei* poteva leggere della felicità futura dei beati insieme agli angeli (XI, 12), ma anche, proprio all'inizio del XII libro, della divisione non orizzontale tra le creature intelligenti, cioè angeli da una parte e uomini dall'altra, ma della divisione verticale, angeli e nomi-

ni buoni da una parte, angeli e uomini cattivi dall'altra: «prius mihi quaedam de ipsis angelis uideo esse dicenda, quibus demonstratur, quantum a nobis potest, quam non inconueniens neque incongrua dicatur esse hominibus angelisque societas, ut non quattuor (duae scilicet angelorum totidemque hominum), sed *duae potius ciuitates*, hoc est societas, merito esse dicantur, una in bonis, altera in malis non solum angelis, verum etiam hominibus constitutae» (XII, 1).

Sono considerazioni che inducono a ritenere assai più intimamente connessi i due discorsi del canto XXIX, quello riguardante gli angeli appunto e quello riguardante gli uomini, nella somiglianza e nella dissomiglianza, come verticali appunto e non orizzontali. In termini testuali e semantici, ciò vorrà dire anche che il discorso sugli uomini si svolge anche quando si parla degli angeli buoni e il discorso sugli angeli ribelli si svolge anche quando si parla degli uomini superbi. Questi due discorsi però sono intersecati dalla linea di altri due discorsi, strettamente connessi e connaturati, quello del bene e quello del male. Nella struttura oppositiva del canto anche questi però quasi sempre non sono distribuiti in sezioni separate, ma sono interni a ogni momento dello svolgimento del tema. Un concretere e intrecciarsi di linee tematiche che costituisce una componente fondamentale della sostanza polisemica del testo.

Da sant'Agostino, dai medesimi libri del *De ciuitate Dei*, Dante poteva addirittura trarre un principio di poetica, anzi la poetica delle «contrapposizioni», fondata sull'*Ecclesiastico*: «Sicut ergo ista contraria contrariis opposita sermonis pulchritudinem reddunt: ita quadam non uerborum, sed rerum eloquentia contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur. Apertissime hoc positum est in libro ecclesiastico isto modo: *Contra malum bonum est et contra mortem uita: sic contra primum peccator. Et sic intueri in omnia opera Altissimi, bina bina, unum contra unum*» (XI, XVIII). Una poetica per la poesia di una materia inquietante – la ribellione e la condanna –, ma al tempo stesso dominata dalla coscienza pacificante dell'appartenenza del tutto a un ordine e a un progetto.

* * *

Stabilite queste premesse, si potrà procedere più rapidamente nell'analisi. Leggiamo i versi introduttivi.

Quando ambedue li figli di Latona,
coperti del Montone e de la Libra,
fanno de l'orizzonte insieme zona,

quam'è del punto che l'ocul inlbra
infin che l'uno e l'altro da quel cinto,
cambiando l'emisperio, si dilibra,
tanto, col volto di riso dipinto,
si tacque Bèatrice, riguardando
fiso nel punto che m'avea vinto
(vv. 1-9)

Sapientemente, il discorso di Beatrice del canto precedente si era chiuso con l'allusione ad ulteriori aspetti del «ver di questi giri» (XXVIII, vv. 136-9) appresi da Dionigi, un'allusione che, creando un'attesa, determina il clima e l'atmosfera del nostro stesso canto come blocco narrativo complessivo. Un'imponente interruzione però, la comparazione con cui si apre il nostro canto, costituisce una parentesi rispetto al tema Dio-angeli e, insieme, una nuova allusione. Siamo riportati, se pure in una prospettiva di cielo, alla terra e allo sguardo da essa, poiché la similitudine – una figura di frequentissima ricorrenza nel poema e insistente in questo canto²⁵ – deve servire a riportare ad esperienza possibile in terra la realtà celeste. Solo che in questo caso la funzione di chiarimento è affatto ignorata. Per dire dell'istantanea brevità del silenzio contemplativo della guida celestiale, il riferimento astronomico è tutt'altro che di immediata comprensione. Altro è in effetti quel che il poeta vuol ottenere. Se il punto di partenza è lo sguardo dalla terra, quel che importava dire era di astrali equilibri e distanze e vicinanze. Dentro la comparazione manifesta si delinea quella implicata: Luna – Sole, Beatrice – Dio. Una distanza che si misura da un orizzonte all'altro, e pure una vicinanza, come similarità, allusa dalla condizione di fraternità – verità profonda del mito greco per Dante! – dei due astri, «ambedue li figli di Latona». Beatrice può fissare il punto, Dio, perché in sé partecipa del divino, e così è garante della possibilità contemplativa dello stesso Dante – come di ogni uomo –.

Ma si instaura anche un secondo rapporto, ancora più segreto e cifrato. Si noti la ripetizione del termine *punto*, al 4° e al 9° verso, che collega due significati diversi. Nella prima occorrenza si ha un riferimento temporale, nella seconda si designa una sostanza nello spazio. Il collegamento però ha una precisa funzione: mettere in rapporto l'idea spaziale o, meglio, non spaziale di Dio con l'idea di un tempo talmente breve da essere pensabile solo come astrazione (ed ecco che, per altra via, si conferma la pertinenza della comparazione), un tempo-non tempo. Nel contesto si chiarirà che, l'indicazione relativa all'istantaneità matematica del tempo è

qui solo la prima battuta di un grande tema. Infatti, a questo livello dell'interpretazione, non possiamo non rilevare che l'intero gruppo di versi è nell'insieme un discorso *profondo*, allusivamente implicito, sul tempo, cominciando con un *quando* e costruendosi come raffronto di tempi.

Una serie di concatenamenti tematici attraversa dunque i versi, in necessaria corrispondenza costretti formalmente in un unico periodo perfettamente equilibrato tra una proposizione subordinata d'apertura, tutta immagini e metafore, e una comparazione distribuita ugualmente nei suoi due termini in due terzine. Ma ecco, infine, che il confronto tra la struttura sintattica di queste due terzine suggerisce implicitamente, anzi in forma precontenutistica e quasi subliminale e, un ulteriore significato, un realtà di opposizione. Piena di movimento e di azione è la prima, tutta segnata e definita dal *librarsi* e il *delibrarsi*; tutta concentrica intorno al verso centrale la seconda, quella del silenzio di Beatrice. L'opposizione suggerita è tra tempo-movimento e silenzio-immobilità-etermità. Ed è così anche un addensato preannuncio delle grandi opposizioni di cui il canto è fatto. La varietà e complessità della struttura sintattica trova un corrispettivo nel movimento fortemente mosso degli accenti metrici, che hanno forte accentuazione al centro del verso.

Ha inizio quindi la seconda – la prima è nel canto XXVIII – lezione di angelologia di Beatrice, che occupa tutto il resto del canto. Non esito a definire *lezione* le sue parole, perché sono costruite proprio secondo l'ordine di una dimostrazione scolastica. Ma niente vieta a una lezione, come a un panegirico (penso naturalmente a quello di san Francesco), di avere le qualità di ipersegnificità che costituiscono il linguaggio della poesia. La lezione è scomponibile in tre parti e le parti in sezioni e queste a volte in sottosezioni. La prima parte si svolge dal verso 10 al verso 69. Isoliamo la prima sottosezione, i versi 10-36, della prima sezione, i versi 10-48:

Poi continciò: «Io dico, e non dimando,
quel che tu vuoi udir, perch'io l'ho visto
là 've s'appunta ogni *ubi* e ogni *quando*».

Non per aver a sé di bene acquisto,
ch'esser non può, ma perché suo splendore
potesse, *risplendendo*, dir «*Subsisto*»,
in sua etermità di tempo fore,
fune d'ogni altro comprender, come i piacque,
s'aperse in novi amor l'eterno amore.

Né prima quasi torpente si giacque:

ché né prima né poscia procedete
lo discorrer di Dio sovra quest'acque.

Forma e materia, congiunte e parete,
uscito ad esser che non avia fallo,
come d'arco tricondo tre suete.

E come in vetro, in ambra o in cristallo
raggio risplende sì, che dal venire
a esser tutto non è intervallo,

così l'iriforme effetto del suo scire
ne l'esser suo raggiò insieme tutto
senza distinzione in essordire

Concreato fu ordine e costutto
a le sostanze; e quelle l'oro cima
nel mondo in che puro atto fu prodotto;

pura potenza tenne la parte ima;
nel mezzo strinse potenza con atto
tal vime, che già mai non si divama.
(vv. 10-36)

In questi versi è certo il momento di più alta tensione metafisico-cosmogonica. Nel loro breve giro si condensa il frutto di una meditazione secolare, mentre vogliono essere una perifrasi esplicativa di *Genesi* I, 1-5. Ma l'altezza e la profondità del tema non sono di per sé una codificazione poetica. Bisogna che il testo addenssi pregnanza e intensità e varietà di irradiazioni di significato.

Il rapporto Beatrice-Dio, di cui si diceva, esplicita ora la sua ragione nella prima terzina, che pone tutta la lezione sotto il duplice segno del vedere in Dio e dell'infinità ed eternità di Dio (ancora il *punto*, richiamato dal verbo *s'appunta*). Per un discorso che sta per aprirsi sul tempo e lo spazio *creati*, il richiamo ha un valore forte, poiché predispone a tener ferma la nozione dell'incommensurabilità di Dio alla sua creazione. Dante comincia con l'evocazione del momento della creazione degli angeli, e questa è rappresentata soprattutto come atto d'amore. Non per nulla l'autore della creazione è nominato come «eterno amore» e le essenze create sono chiamate «amori». A prima lettura dunque ricaviamo che tutto è posto all'insegna dello Spirito, e, se al verso 21 si legge «lo discorrer di Dio», il lettore del *Genesi* sa che l'espressione traduce «*spiritus Dei fe-rebatur super aquas*» (I, 1).

A un più profondo livello e nel quadro di un più ampio campo di osservazione, vediamo emergere anche la persona del Figlio, allusa dalla catena del campo semantico luministico: *splendore*, *risplendendo*, *ri-*

splende, raggio) (e, subordinatamente, *vetro, ambra, cristallo*). È la luce come sapienza, attributo del Figlio. Ma, insieme, la stessa catena allude alla realtà creata, gli angeli, che Agostino (*De civitate Dei*, XI, 9) insegnava a Dante a riconoscere non solo nel *cielo* ma più ancora nella *luce* di cui leggiamo nel *Genesi* (I, 1 sgg.). Ma tutt'altro che assente è la persona del Padre, e non potrebbe essere diversamente. È questo che, con amore e sapienza, dà l'essere stesso, lui che è essere primo, *Cagione prima*. Ancora una catena significante, che nomina l'essere: *subsisto, esser* – termine che ha tre occorrenze –, *sustanze*.

Entro il tema sublime della creazione, e come parte di esso, si dipana in questi versi il tema del tempo, anzi l'opposizione eternità/tempo, costituita in precise isotopie tematico-lessicali. Da una parte i termini *eternità, di tempo fora*, dall'altra i termini *tempo, prima, poscia, novi*. Tutto si compie nell'istantaneità del volere e del creare, e il tempo e lo spazio si creano senza che l'atto del creare si distenda in un suo tempo. Si comprende la funzione dell'allusione dei primi versi al punto matematico. L'istantaneità della creazione garantisce la perennità per le nuove cose create, perché quasi non fatte di tempo. E questo è il senso profondo e ultimo della sequenza. Potenza, sapienza e amore come causa dell'essere delle creature ne sanciscono il valore, danno loro il senso. Dio – e non sembri ovvio – stabilisce e garantisce il senso del mondo.

È una cosmogonia costruita più per forza di concetti che per evidenza di rappresentazioni. Dante vuol fissare il significato e le ragioni, la realtà profonda degli eventi, la loro ultima essenza, che è concettuale e non fisica. E perciò ha bisogno di una retorica che, se non può fare a meno di metafore e comparazioni e neologismi, per riportare nel raggio dell'esperienza l'indicibile e l'impegnabile, e di latinismi²⁴, per sublimare il linguaggio, punta soprattutto sulla ripetizione con ritornanti variazioni dei concetti fondamentali: amore, luce, essere, tempo, eternità, creazione. La ripetizione è il veicolo dello stupore contemplativo, dell'esaltazione della certezza. Non meno centrale è la funzionalizzazione della sintassi. È di immediata percezione la funzionalità del tipo di procedimento delle prime due terzine della cosmogonia, con la procrastinazione del predicato e del soggetto all'ultimo verso con un effetto grandioso di rallentamento in funzione di esaltazione dell'evento. Nel resto dei versi dominante è il procedimento opposto: una diffusione di soggetti e predicati, sino a coprire gran parte dello spazio comunicativo. Una iperpresenza che traduce una preminenza del tutto coerente col contenuto del messaggio:

l'iperpresenza dell'essere, increato e creato. Il sistema degli accenti metrici alterna e incrocia pacatezza e simmetria con accentuata convergenza ritmica al centro – frequentissimo l'accento in sesta posizione – e forti inarcature e scansioni, che danno particolare rilievo alle singole parole. Colpisce il verso 23, esattamente al centro della sequenza, del tutto straordinario con accenti in quarta, nona e decima posizione:

Secondo il codice didascalico, segue una sottosezione, i versi 37-48, la seconda e ultima della prima sezione, a carattere di completamento del già detto nella forma della confutazione di una tesi errata relativa allo stesso tema. Il dinamismo retorico è ora assai attenuato e la sintassi, oltre il captante latinismo costruttivo della prima terzina, ha l'andatura ferma e uguale di un discorso saldamente raziocinante:

Ieranto vi scrisse lungo tratto
di secoli de li angeli creati
anzi che l'altro mondo fosse fatto;
ma questo vero è scritto in molti lati
da li scrittor de lo Spirito Santo,
e tu te n'avvedrai se bene agguati:
e anche la ragione il vede alquanto,
che non concederebbe che 'nfortori
senza sua perfezion fosser coltato.
Or sai tu dove e quando questi amori
furon creati e come: sì che spenti
nel tuo disio già son tre anforti.
(vv. 37-48)

Il legame ai significati più profondi dei versi precedenti è dato dalle isotopie tematico-lessicali che coordinano i riferimenti alla creazione (*creati, fatto, creati*), al tempo e allo spazio (*lungo tratto di secoli, quando, dove*), all'amore (*Spirito Santo, amori*). Emerge – però ora una catena significante, che acquisterà il suo vero significato più in là, quella relativa alla scrittura: *scrisse, scruto, scrittori*. Ma l'insieme ha pure un suo specifico profondo e vivificante significato. Un essere degli angeli di tanto antecedente a quello del resto del creato e quindi a quello dell'uomo stesso li avrebbe troppo diversificati. Ne sarebbe stato inficiato tutto il sistema di rapporti tra mondo e angeli, uomini e angeli, che Dante, come si è visto prima, trovava confermato da Agostino. Egli invece, possiamo presumere, aveva bisogno di pensare molto più omogenee le essenze spirituali, o comunque partecipi dello spirito, del creato, per fondare sempre più saldamente il valore del mondo. Perciò era importante, anzi necessa-

rio confutare la tesi di Gerolamo. Un momento più nettamente didascalico dunque dentro la lezione, ma non estraneo alla tensione dominante e unificante del canto. L'andatura accentuativa, di assoluta pacatezza e simmetria, col predominio dell'accento di sesta posizione, è il corrispettivo di una tale materia tematica.

La seconda sezione della prima parte, i versi 49-69, è dedicata alla caduta degli angeli ribelli, e quindi, ricordandoci di Agostino, all'origine delle due città e della storia:

Né giugneriesi, numerando, al venti
 si restò, come de li angeli parte
 turbò il soggetto d'i vostri alimenti.

L'altra rimase, e cominciò quest'arte
 che tu discerni, con tanto diletto,
 che mai da circuir non si diparte.

Principio del cader fu il maladetto
 superbir di colui che tu vedesti
 da tutti i pesi del mondo costretto.

Quelli che vedi qui furon modesti
 a riconoscer sé da la bontade
 che li avea fatti a tanto intender presti.

per che le viste lor furo essaltate
 con grazia illuminante e con lor merto,
 sì ch' hanno ferma e piena volontate;

e non voglio che dubbi, ma sia certo,
 che ricever la grazia è meritorio
 secondo che l'affetto l'è aperto.

Ormai dintorno a questo consistorio
 puoi contemplare assai, se le parole
 mie son ricolte, senz'altro ristorio.

(vv. 49-69)

Il tema è profondamente modificato rispetto alle sequenze precedenti. Certo in apertura è conservato il motivo dell'istantaneità dell'accadere e poi si ritrovano anche riferimenti ai temi della creazione, dell'amore, della luce e di Dio: *fatti, affetto, diletto, illuminante, mai da circuir non si diparte, la bontade / che li avea fatti a tanto intender presti*. Si afferma ora il motivo del vedere: *discerni, vedi, viste, illuminante*. Fondamentale è il tema della grazia. Ma il senso più profondamente strutturante è dato dall'opposizione superbia/umiltà. È avvenuto insomma che ora la prospettiva sia spostata dal creatore verso la creatura. Questa in pochi attimi ha operato le scelte decisive per l'eternità, da cui è dipeso il de-

stino futuro del mondo. L'umiltà ha guadagnato l'integrazione e l'esaltazione in Dio, la superbia ha subito la condanna al tormento della terribilità eterna («da tutti i pesi del mondo costretto»). Siamo ormai dentro a quella realtà di antitesi e opposizioni irriducibili, che cominciano ad apparire come l'essenza stessa di questo canto. Nel ricordo della caduta non è solo «un primo germe oscuro di turbata materia», come scriveva Getto²³, ma c'è l'evocazione del momento cruciale e d'ora in poi eterno dello sprigionarsi del male, della colpa, della miseria e del dolore. La volontà di autosufficienza per la creatura si risolve nell'abisso del distacco da Dio, è lo sprofondare nell'individuazione puramente materiale.

Ancora una poesia di eventi spirituali e metafisici, di concetti e di idee, al di qua da ogni possibile rappresentazione, ma addensati di tutto l'umano carico di attese e di paure. Non c'è angoscia però nelle parole di Beatrice, ma sicurezza del rammentare e del contemplare. È la dimensione intuita a suo tempo da Hegel²⁴. La vittoria del bene infatti si è realizzata all'origine del tempo ed è una certezza, per così dire, ancestrale. L'espressività del testo, dopo il sublime dei versi della creazione, traduce la solennità del grande punto di discrimine storico. Lo stile infatti non consiste tanto di latinismi e metafore e comparazioni, quanto di una sintassi fatta di grande uguaglianza di assetto nelle ricorrenze delle varie forme del periodare. Vi dominano infatti i parallelismi distributivi, appena increspati da una rispondenza a chiasmo tra il verso 51 e i versi 55-56. Il momento del trionfo e dell'esaltazione degli angeli «modesti» è espresso con uno di quei concatenamenti («furon modesti / a riconoscer [...] / che li avea fatti [...] / per che le viste lor [...] / sì c'hanno ferma e piena volontate») che instaurano un movimento ascendente modellato sull'ascesa spirituale che debbono rappresentare. L'uguaglianza sintattica trova piena corrispondenza nell'uguaglianza e pacatezza del sistema accentuativo, quasi tutto basato su accenti in quarta e settima o in sesta posizione.

Il codice didascalico si esplica a questo punto con una seconda confutazione, che, quasi alla metà esatta del canto, apre la seconda parte della lezione di Beatrice, che si svolge dal verso 70 al verso 126. Ma non è meno necessaria della prima, e non mi riferisco semplicisticamente alla coerenza e necessità dottrinale, ma a quella linea di significati profondi che lievitano la materia. È una prima sezione, i versi 70-87, di questa parte, ma è strettamente legata alla prima. Il passaggio al momento oppositivo non è brusco, e del resto era già annunciato dalla prima confutazione, tutta interna alla prima parte:

Ma perché 'n terra per le vostre scole
 si legge che l'angelica natura
 è tal, che 'ntende e si ricorda e vole,
 ancor dirò, perché tu veggì pura
 la verità che là giù si confonde,
 equivocando in sì fatta lettura.

Queste sostanze, poi che fur gioconde
 de la faccia di Dio, non volser viso
 da essa, da cui nulla si nasconde;

però non hanno vedere interciso
 da novo obietto, e però non bisogna
 ramemorar per concetto diviso;

si che là giù, non dormendo si sogna,
 credendo e non credendo d'ier vero;
 ma ne l'uno è più colpa e più vergogna.

Voi non andate giù per un sentiero
 filosofando: tanto vi trasporta
 l'amor de l'apparenza e 'l suo pensiero!
 (vv. 70-87)

Dante non può accettare la tesi – anche tomistica – che vuole gli angeli in possesso di memoria per la stessa ragione profonda per cui non accetta la teoria della precreazione, anche se le due teorie porterebbero a conclusioni opposte. L'esercizio della memoria da parte loro implicherebbe un rapporto col tempo di tipo assolutamente terreno, proprio dell'uomo *viator*, che ha passato e futuro e non possiede quindi non si dice il tempo, ma neppure il suo stesso esistere. Se ci ricordiamo dell'analogia angeli meritevoli-uomini meritevoli, ammettere da parte di Dante negli angeli un rapporto siffatto col tempo, avrebbe indebolito il sistema di certezze che egli viene costruendo, in questo caso la sicura attesa di trascendenza – anche per l'uomo.

Se pure l'argomento è ancora di materia celeste, il campo di osservazione si è spostato ancora e si è collocato nel mondo terreno (*terra, vostre scole, là giù, giù*). Ritorna un tema fondamentale, quello del tempo, qui il non-tempo degli angeli contemplanti; e non manca il riferimento, diretto e indiretto, alla sostanza divina. In rapporto a questo tema si instaura una nuova opposizione, che però è determinata dalla precedente, l'opposizione superbia/umiltà. Alla verità in Dio si contrappone la non-verità del mondo. Il tema del *vero*, diciamo ora, si era già affacciato opportunamente nel corso della prima confutazione (v. 40). Ma la non-verità del mondo è frutto di superbia: «tanto vi trasporta / L'amor de l'ap-

parenza e 'l suo pensiero». Qui la superbia è però ancora in buona parte colorata di vanità, è narcisismo. Poi, come vedremo, sarà ingratitudine e ribellione. Interna a questa opposizione è quella tra lettura, nel senso di insegnamento, e visione: *si legge, lettura* contro *veggì, viso, vedere, da cui nulla si nasconde*. Una particolarità: nei versi *lettura* è in rima con *natura*. Poco dopo, a centro di verso, comparirà il termine *scrittura*. Vien fatto di pensare ad una allusione, cifrata, a una non-coincidenza di *natura-lettura*, mentre, pur senza un termine di confronto esplicito, si proporrrebbe la funzione di vera conoscenza della *scrittura*. Sarebbe confermato dall'ultima terzina. «Voi non andate giù per un sentiero / filosofando [...]», rimprovera Beatrice. I commentatori si sono sempre chiesti quale via di pensiero Dante volesse privilegiata. Credo che non si possa pensare ad altro che a una via fatta di aderenza al messaggio scritturale, la parola di Dio. Ma Agostino ancora ci consente di dire di più. Nel capitolo 21 del XII libro del *De civitate Dei* leggiamo: «viam sectam sequentes, quod nobis est Christus, eo duce ac salvatore a vano et inepto impiorum circuitu iter fidei mentemque auertimus». Ma assai più lungamente prima (XI, 2) aveva additato in Cristo la *via* verso la meta, in quanto «Dio è uomo», quindi «mediatore». E così sta per aprirsi il discorso della mediazione, di Cristo e del Vangelo.

Col ritorno della prospettiva terrena, la scrittura di Dante, dall'andatura larga e riposata delle prime quattro terzine, da un lessico sostenuto da qualche latinismo di scuola, passa a una diversa animazione, a una sintassi più rotta, a un nuovo giuoco di figure, di natura soprattutto fonica. Registriamo almeno le rime interne *dormendo, credendo, non credendo*, e la ripresa in consonanza con *filosofando*. Siamo in presenza di un affiorare di stile *comico*. Una situazione stilistica rafforzata dal sistema accentuativo, che dalla larga distensione degli accenti in quarta e settima o ottava posizione passa alla concentrazione degli accenti in sesta posizione.

Il tema della superbia trova più ampio sviluppo nella lunga seconda sezione, versi 88-126, della seconda parte della lezione, dedicata agli errori e alle colpe della falsa predicazione. Si può dividere in due sottosezioni. La prima, versi 88-102, è dedicata alla superbia dei predicatori che li oppone alla verità:

E ancor questo qua sù si comporta
 con men disdegno che quando è sospesa
 la divina Scrittura o quando è torta.
 Non vi si pensa quanto sangue costa.

seminarla nel mondo e quanto piace
chi umilmente con essa s'accosta.

Per apparer ciascun s'ingegna e face
sue invenzioni: e quelle son trascorse
da' predicanti e l'Evangelio si tace.

Un dice che la luna si ritorse
ne la passion di Cristo e s'interpuose,
per che l'lume del sol giù non si porse;
e mente, ch'è la luce si nascose
da sé: però a li Spani e a l'Indi
come a' Giudei tale eclissi rispuose.
(vv. 88-102)

La riprovazione della menzogna e l'esortazione alla verità a proposito delle realtà celesti si associavano già in un passo delle *Confessioni* (XI, 1,3). Dante sviluppa il tema sempre secondo la poetica delle antitesi. Da una parte sono il divino e la rivelazione e la luce (*qua sù, divina, Scrittura, Evangelio, luna, sole, luce*), dall'altra la terrestrità (*vi, mondo*); da una parte il buon agricoltore (*seminarla*), dall'altra quelli che tra poco saranno connotati come i falsi pastori; da una parte ancora – e con termini tratti dallo stesso campo – l'umiltà (*umilmente*), dall'altra la vana superbia (*apparere*) e il cattivo fare degli uomini (*face / sue invenzioni*). Il peccato di superbia, l'abbandono del «sentiero» di Cristo, appare tanto più grave in rapporto all'immensità dell'atto gratuito di salvezza operato da Dio attraverso il sacrificio del figlio. Il bagliore rosso della passione per due volte, in un'aura di umile nobiltà, attraversa la rampogna di Beatrice – «quanto sangue costa / Seminarla nel mondo»; «la passion di Cristo» –, ad approfondire l'abisso dell'antitesi tra male e bene. Col ricordo della passione penetra anche in questi versi, per certe analogie con gli ultimi versi del canto XII della stessa cantica, un sentore di francescanità, dato sia dall'*umilmente* del verso 93 come dal bonaventuriano *posporre*, sia pure in un contesto con valenza opposta, del verso 89²⁷, come nella consonanza a distanza *torta-coarta*²⁸ e anche nell'affinità semantica di *posporre* e *fuggire*²⁹. Infatti, verso la regola francescana i contemporanei si comportano allo stesso modo che verso l'*Evangelio*, di cui quella volle essere una fedele riproposta.

Infine, tutt'altro che futile, o quasi, deve ritenersi l'argomentare del poeta sulle cause della scomparsa della luce del sole. Per la mentalità simbolizzante del Medioevo e di Dante un tale fenomeno assumeva certo ben alta rilevanza e significato se procurato da cause di natura non fisica che

se si fosse trattato di una normale eclissi, e ciò anche per la pregnanza semantica di termini come *luce* e *sole* e anche *luna*, allusivi al divino. Con l'evocazione dei «figli di Latona» per di più si era aperto il canto. Nella visione di spazi cosmici e terrestri, che pure richiama i versi iniziali, sembra ora attuarsi la rivelazione del valore delle figure mitiche, la loro realtà *mistica*.

Il significato della passione viene enfatizzato pure per via retorica, per l'addensarsi allitterativo del suono *s* proprio intorno ai termini *sangue, passione, eclissi*. Il passo infatti segna una nuova variazione all'interno del sistema stilistico. Non verso il *comico* per ora, bensì verso l'accentuazione comunicativa dell'invettiva. A questa va ricondotto l'addensarsi di metafore (*proposta, torta, seminarla, trascorse, si ritorse, s'accosta, si porse, si nascose, rispuose*), di inversioni e anafore e parallelismi. Questi connotano con marcata intensità soprattutto le prime due terzine. In tutta la sequenza poi sono frequenti i verbi di azione e quindi si moltiplicano i soggetti, per cui si afferma un movimento nel senso della drammatizzazione, a riflettere la coscienza offesa di Beatrice dinanzi all'opera dell'*invidia* del maligno. Ancora una volta l'andatura accentuativa vede un concentrarsi degli accenti al centro del verso, nella sesta posizione. E ciò contribuisce all'intensità, ma segna anche la sicura fermezza di fondo dell'atteggiamento di Beatrice.

La seconda sottosezione, versi 103-126, potrebbe intitolarsi *Le false perdonanze*:

Non ha Firenze tanti Lap: e Bindi
quante si fatte favole per anno:
in pergamo si gridan quinci e quindi:
sì che le pecorelle, che non sanno,
tornan dal pasco pasciate di vento,
e non le scusa non veder lo danno.

Non disse Cristo al suo primo convento:
'Andate, e predicate al mondo ciance';
ma diede lor verace fondamento:
e quel tanto suonò ne le sue guance,
sì ch'a pugar per accender la fede
de l'Evangelio fero scudo e lance.

Ora si va con moti e con iscedo
a predicare, e pur che ben si rida,
gonfia il cappuccio e più non si richiede.

Ma tale uccel nel beccchetto s'annida,
che se l' vulgo il vedesse, vederebbe

la pecconanza di ch'el si confida:
 per cui tanta stoltezza in terra crebbe,
 che, senza prova d'alcun testimonio,
 ad ogni promessa si correrebbe.
 Di questo ingrassa il porco sant' Antonio,
 e altri assai che sono ancor più porci,
 pagando di moneta senza conto.
 (vv. 103-26)

Lo sdegno di Beatrice raggiunge gradualmente il culmine, mentre la menzione di Fiorenza, in apertura, sembra accamparsi in funzione emblematica: Fiorenza, luogo di colpa e abominio e, allusivamente, luogo autonomistico di falsità e distorsione del vero. La sequenza è costruita tematicamente sull'opposizione tra i primi predicatori, gli apostoli, e i predicatori del tempo della visione, tanto umili ripetitori – ancora l'umiltà – del messaggio rivelato i primi, tanto sfrontati nel vendere «ciance» i secondi. Se la filosofia morale può essere la forma mentale e culturale corrispondente alla realtà del Primo Mobile, in questo secondo momento del canto è questa più che mai a regolare il discorso sugli obblighi dei maestri e dei predicatori e sulla responsabilità, conoscitiva mai in proiezione comportamentale ed etica, del popolo cristiano. In termini lessicali, le opposizioni si legano ai campi semantici della linea *favole, vento, ciance, morti, iscede, gridan, gonfia*, e, all'opposto, della linea *verace, fondamento, quel, Evangelio, suonò*. Passano però all'interno dello stesso campo semantico: da una parte *convento*, dall'altra *cappuccio, becchetto*. E poi va evidenziato il ruolo della menzione di animali – *uccel, porco, porci* –, tutti in vario modo evocanti il maligno. Così questo, presenza occultata nelle storture prima denunciate, ora appare in tutta la sua ambigua e arrogante minaccia. Ormai sant'Antonio non ha più il porco ai suoi piedi, non lo assoggetta più; al contrario sono i suoi frati, come esponenti emblematici, e con loro schiere e schiere di predicatori, ad essere ora gli assoggettati. Ma la presenza del demotio non è solo un dato metastorico o sovrastorico, è attualità di incombenza del male. È presenza apocalittica nella forma dell'Anticristo, che, secondo i commenti all'*Apocalisse*, in una delle sue manifestazioni è proprio una figura di falso predicatore. Questa è la tragedia dell'ora storica, che Beatrice conosce e denuncia. Contro questa minaccia vale solo il ricorso all'*Evangelio* – non a caso più volte menzionato nel giro di pochi versi – e ai fedeli – umili – predicatori. Significativamente, anche qui, nel ricordo dell'umiltà e della forza d'animo dei primi predicatori aleggia un sentore di

francescanità, proprio attraverso le metafore eroiche-cavalleresche che ne rappresentano l'azione²⁶.

E questo spiega e giustifica le forme del linguaggio. I modelli appunto sono i testi profetici e apocalittici del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento* prima e meglio che quelli dei mistici medievali. Del resto il linguaggio di questi, come quello dei moralisti e dei predicatori, è esso stesso modellato su quello biblico. È di quei testi, tra l'altro, il ruolo simbolico affidato alle figure di animali. Così si costituisce quello stile che con Dante possiamo in qualche modo assegnare al *comico*, in quanto in questo caso si rappresentano realtà basse nell'ordine morale, mentre il complesso del messaggio contiene quel «tragico» che è costitutivo della coscienza sia storica che individuale del cristiano del Medioevo.

Possiamo individuare i tratti compositivi che fanno di questi versi quelli retoricamente più complessi di tutto il canto. Si succedono e intrecciano comparazioni, ripetizioni, deformazioni, negazioni, metonimie, allitterazioni. Vanno rilevate le allitterazioni dei versi allusivi al maligno – *cappuccio [...] richiede [...] uccel [...] becchetto* – e quelle, verticali, della serie in rima dei versi 115-18 – *iscede, radia, richiede, s'annida* –. Dominante però è la metafora, che investe non solo le singole parole, ma intere rappresentazioni, come quella delle *pecorelle* e del *pasco*, quella del *pugnare* degli apostoli, quella del *cappuccio* e quella del *porco* riferite ai falsi predicatori. Grande forza di evidenziazione drammatica poi contiene la costruzione dei periodi e l'organizzazione dei dati informativi. Azioni e attanti sono concentrati e addensati nel breve giro delle terzine con effetti di movimento scenico e di varietà prospettiche, in cui si traduce un senso angoscioso di folle accelerazione e insieme di allucinante dispersione. È l'essere ridotto quasi a puro movimento e perciò tragicamente affondato nel tempo.

La prevalenza della disposizione degli accenti nella posizione quarta e ottava o settima, con qualche ricorrenza nella seconda e in un caso (v. 107) nella prima posizione, produce un andamento scandito, che corrisponde alla struttura sintattico-stilistica descritta.

Secondo la logica tematica e costruttiva del *Paradiso*, dal più basso della terra il discorso di Beatrice doveva tornare verso l'alto e chiudersi con la pace e l'esaltazione della contemplazione celeste, ed è la terza e ultima parte del canto, versi 127-145. Sono diciannove versi, con una funzione quasi di sintesi e conclusione:

Ma perché s'iam digressi assai, ritorci
li occhi oramai verso la dritta strada,
sì che la via col tempo si raccordi.

Questa natura sì oltre s'ingrada
in numero, che mai non fu loquela
né concetto mortal che tanto vada:

e se tu guardi quel che si revela
per Daniel, vedrai che 'n sue migliaia
determinato numero si cela.

La prima luce, che tutta la raia,
per tanti modi in essa si recepe,
quanti son li splendori a chi s'appaia:

Onde, però che a l'atto che concepe
segue l'affetto, d'amar la dolcezza
diversamente in essa ferve e tepe.

Vedi l'excelso omai e la larghezza
de l'eterno valor, poscia che tanti
speculi fatti s'ha in che si spezza,

uno manendo in sé come davanti»
(vv. 127-45)

Come all'inizio della lezione, la materia è tutta omogeneamente compattata ora da un unico tema, e l'antitesi ormai è esterna, non interna alla realtà rappresentata. Ora ritorna il tema dell'amore, ma in un trionfo di reciprocità, per cui viene esaltato il compimento dell'opera creativa di Dio, l'integrazione in sé delle creature, l'integrazione nell'uno della molteplicità. È la celebrazione dell'appagamento eterno del bisogno fondamentale dell'uomo: l'integrazione nel tutto ma nel possesso della soggettività, della realtà individuale dell'io. Il tempo si è trascorso, e salvato, nell'eternità.

Ormai le catene significanti sono tutte omogenee e parlano di apprendimenti, ma sulla via del vero e retto sapere, la «retta strada» – e sappiamo quel che ciò significa –, di calore d'amore e di luce di sapienza, di gioia e di visione celestiale, di splendore della creazione. La conoscenza ormai, di contro alle fuorvianti *letture* dei superbi, è fatta di visione e di rivelazione. Non a caso, credo, è nominato ora Daniele, un profeta e visionario (ma, si ricordi, il canto precedente si chiudeva con la menzione di Dionigi e l'allusione a Paolo), e intorno al suo nome si concentrano i termini di quel campo semantico: «e se tu guardi quel che si revela / per Daniel, vedrai [...]» (vv. 133-4). Ormai, come è stato osservato²¹, ci avviciniamo al momento della pura visione.

L'ultimo verso del canto – «uno manendo in sé come davanti» –, conferma nella sua straordinaria potenza definitorio-rappresentativa l'ispira-

zione che struttura in profondo il canto: la tensione a definire un quadro di certezze e di assicurazioni in ordine al destino dell'uomo, alla sua destinazione trascendente, all'affrancamento dalla dispersione spazio-temporale nell'integrazione soggettiva nell'uno eterno e immutabile.

L'espressione dell'altezza del tema è affidata alle metafore, deputate alla comparazione coi dati dell'umana esperienza, e soprattutto alla nobiltà dei latinismi, che si infittiscono con forte addensamento: *digressi, s'ingrada, loquela, raia, recepe, appaia, concepe, ferve, tepe, speculi, manendo* (un calco addirittura). Significativa è anche la serie allitterativa con cui si manifesta per l'ultima volta il tema della creazione: *poscia che tanti / speculi fatti s'ha in che si spezza*. L'organizzazione del periodo ritrova l'equilibrio solenne della più riposata e distanziata distribuzione di soggetti e predicati e delle risposdenze prodotte dai parallelismi. E il sistema degli accenti muove dalla forma scandita al prevalere delle accentuazioni nelle posizioni centrali – quarta e sesta –, che nel canto è in funzione di strutture stilistiche tendenti alla concentrazione, all'omogeneità, alla simmetria.

Un'ispirazione centrale e fondamentale che si realizza in una grandiosa e complessa struttura, che ora è da ripensare complessivamente. La sua unità è data non da una generale uniformità di procedimenti e toni, estranea alla concezione che lo sorregge, ma proprio dal variato insieme della costruzione, una complessa struttura che si articola per grandi antitesi e opposizioni di forme. La compongono due grandi scene, quella della sublimità trinitaria – i versi introduttivi si possono ritenere *interni* a questa – e delle creature che in questa si riconoscono e quella dell'abisso della terrestrità. Opposizioni che si definiscono una in rapporto all'altra, ma che certo non devono dialettizzarsi, poiché la sintesi dialettica non appartiene, e non può, alla visione cristiana del mondo. L'unità è da una parte nella contemplazione – varia nei suoi procedimenti in rispondenza all'istanza espressivo-comunicativa – delle condizioni essenziali di quella antitesi e di una vittoria immancabile del bene, dall'altra nel tono di superiore certezza delle parole di Beatrice, che tratta l'arduo tema. La compresenza e lo scontro tra gli stili ne sono l'aspetto formale, e il modello è soprattutto l'*Apocalisse* giovannea.

Ma Dante compie il miracolo espressivo di innestare classicità, cioè ordine e chiarezza di organizzazione e distribuzione e limpidezza di ef-

fetti nella poetica dell'antitesi. Guardando ai versi introduttivi come a un momento di preparazione, è facile scorgere nel processo successivo del canto, nella distribuzione dei blocchi all'interno delle sue due grandi scene, un ordinamento speculare. È un disegno, mi si consenta di dire, a parabola rovesciata. Registriamo una successione tematica da Dio agli angeli, al diavolo, poi agli uomini e di nuovo al maligno, per tornare definitivamente agli angeli e a Dio. Una macrostruttura a chiasmo, al cui interno si distingue un chiasmo minore e parziale (diavolo-angeli / uomini-diavoli). Una classicità perciò che non è freddo ordine, ma profonda realizzazione espressiva della mentalità medievale, risolvendosi in una delimitazione del reale secondo un principio di chiusura circolare.

Complessità e ordine, che esaltano un altro livello significativo del canto. Le due scene mettono in essere infatti due paradigmi che si distribuiscono e ripresentano con insistente ripetitività. Come dicevo all'inizio, in gran parte dei versi – un buon terzo – si rappresenta o si evoca l'atto della creazione. E a questo tema si collegano altri temi fondamentali, quello della umile devozione da parte delle creature obbedienti e quello della passione e della rivelazione, che in un suo valore e significato profondo è una seconda creazione dell'uomo. L'altro paradigma è dato dal tema della superbia, che con la sua presenza e ricorrenza occupa con successive variazioni quasi tutta la seconda metà del canto. Ed ecco il valore significativo di questa condizione del testo. I due paradigmi vanno riferiti a una realtà ultima, di cui sono a loro volta segno, una realtà divisa da una irrimediabile opposizione: di qua l'immodificabile eguaglianza dell'eternità, di là il movimento senza vero cambiamento, la cattiva eternità o, meglio, la perennità nell'esclusione.

NOTE

¹ C. Grabher, commento alla *Divina Commedia*, Milano-Messina 1966²⁰ (1^a ediz. Firenze, Principato 1934-1936).

² B. Nardi, *Il canto XXIX del Paradiso*, Roma, SEI 1956.

³ A. Mellone, *Il canto XXIX del «Paradiso» (Una lezione di angelologia)* in *Nuove letture dantesche* della Casa di Dante in Roma, vol. VII, Firenze, Le Monnier 1974.

⁴ A. Momigliano, commento alla *Divina Commedia*, Firenze, Sansoni 1956 (1^a ediz. 1946-1948).

⁵ G. Getto, *Il canto XXIX del Paradiso*, in «Aevum», XXII (1948), ora in *AA. VV., Letture dantesche*, a cura di G. G., vol. III, *Paradiso*, Firenze, Sansoni 1961.

⁶ S. A. Chirenz, *Il canto XXIX del «Paradiso»*, in *Nuova «Lectura Dantis»*, Roma, Signorelli, 1952.

⁷ N. Sapegno, commento alla *Divina Commedia*, Firenze, La Nuova Italia 1985² (1^a ediz. 1955-1957).

⁸ G. Petrocchi, *La lezione sugli angeli*, Torino, SEI 1965, ora in *Itinerari danteschi*, Bari, Adriatica 1969.

⁹ S. Pasquazi, *Canto XXIX*, in *Lectura Dantis scaligeri. Inferno*, Firenze, Le Monnier 1968, ora in *All'eterno dal tempo. Studi danteschi*, Roma, Bulzoni 1985³.

¹⁰ A. E. Quaglio, *Il canto XXIX del Paradiso*, in «Ateneo Veneto», 1965. Una riproposta sintetica della linea della lettura nelle pagine dedicate al canto dallo stesso studioso nel commento alla *Commedia* di F. Pasquini e A. E. Quaglio, *Paradiso*, Milano, Garzanti 1986.

¹¹ J. Goddet, *Le XXIX^e chant du Paradis*, in «Bulletin de la société d'études dantesques du centre universitaire méditerranéen», 17-18 (1968-1969).

¹² U. Bosco-G. Reggio, commento alla *Divina Commedia*, Firenze, Le Monnier 1988² (1^a ediz. 1979).

¹³ V. Sermoni, *Il Paradiso di Dante*, con la revisione di C. Segre, Milano, Rizzoli 1993; B. Garavelli, commento alla *Divina Commedia*, Milano, Bompiani 1993.

¹⁴ A. Bufano, *Il canto XXIX del «Paradiso»*, in Casa di Dante in Roma, *Paradiso. Letture degli anni 1979-81*, Roma, Bonacci 1989.

¹⁵ N. Mineo, *Profetismo e apocalittico in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla «Vita Nuova» alla «Commedia»*, Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia 1968; Id., *Dante*, Roma-Bari, Laterza 1989².

¹⁶ Importanti anche ai fini del nostro discorso sono le analisi di A. Mellone, O.F. M., *Il primo mobile*, in *Lectura Dantis Modenese Paradiso*, Modena, Banca popolare dell'Emilia 1986; Id., *La visione simbolica dei cori angelici*, in «L'Alighiero», 1987, n. 1; Id., *Il canto XXVIII del «Paradiso»*, in Casa di Dante in Roma, *Paradiso. Letture degli anni 1979-81*, Roma, Bonacci 1989; R. Scrivano, *Paradiso 28*, in *Dante today*, a cura di A. Janacci, numero speciale dei «Quaderni d'italianistica», X (1989), nn. 1-2; F. Spera, *La poesia degli angeli: Letture del canto XXVIII del «Paradiso»*, «Lettere italiane», XLII (1990); F. Turco, *L'ordine delle cose: analogie nell'universo dantesco*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Napoli, Federico & Ardia 1993.

¹⁷ Cito da Dante Alighieri, *La Commedia*, secondo l'antica vulgata, a cura di G. Petrocchi, vol. IV, *Paradiso*, Milano, Mondadori 1967.

¹⁸ *Conv.*, II, V, 5-11. Citerò da Dante Alighieri *Convivio*, a cura di F. Branbilla Agno, Firenze, Le Lettere 1995.

¹⁹ *Conv.*, II, XIII, 7-21.

²⁰ Rimando, per un apprezzamento sintetico, agli studi cit. di A. Mellone e alle voci riferibili a tale tema, curate dallo stesso, nell'*Enciclopedia dantesca*, dir. da Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1970-1979.

²¹ Vd. N. Mineo, *Il canto XI del Paradiso (la «vita» di san Francesco nella «festa di paradiso»)*, in *Lectura Dantis metelliana. I primi undici canti del Paradiso*, a cura di A. Mellone O.F.M., Roma, Bulzoni 1992.

²² *Conv.*, II, V, 12.

²³ Sulla funzionalità di questa figura nel contesto del poema come forma di intervento riflessivo autorale abbiamo in corso una ricerca.

²⁴ Sui latinismi nell'insieme del canto insiste A. Bufano, *Il canto XXIX...* cit., p. 773.

²⁵ G. Gerò, *Il canto XXIX...* cit., p. 609.

²⁶ A.G. Hegel, *Estetica*, P. III, Sez. III, cap. III, c. 1, c), 6, B. 6.

²⁷ *Penso a Par.*, XII, 129.

²⁸ *Ivi*, XII, 126.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Sia consentito ancora il rimando a N. Mineo, *La «vita» di san Francesco nella «festa di paradiso»* cit., *passim*.

³¹ U. Bosco, commento cit., *ad l.*