

INFORMATION TO USERS

The most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript from the microfilm master. UMI films the original text directly from the copy submitted. Thus, some dissertation copies are in typewriter face, while others may be from a computer printer.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyrighted material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each oversize page is available as one exposure on a standard 35 mm slide or as a 17" × 23" black and white photographic print for an additional charge.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. 35 mm slides or 6" × 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.



Accessing the World's Information since 1938

300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA

Order Number 8821071

**Dalla menzogna al silenzio. Il viaggio "mistico" della scrittura
Dantesca nella "Divina Commedia". [Italian text]**

Carugati, Giuliana, Ph.D.

City University of New York, 1988

Copyright ©1988 by Carugati, Giuliana. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

PLEASE NOTE:

In all cases this material has been filmed in the best possible way from the available copy. Problems encountered with this document have been identified here with a check mark .

1. Glossy photographs or pages _____
2. Colored illustrations, paper or print _____
3. Photographs with dark background _____
4. Illustrations are poor copy _____
5. Pages with black marks, not original copy _____
6. Print shows through as there is text on both sides of page _____
7. Indistinct, broken or small print on several pages
8. Print exceeds margin requirements _____
9. Tightly bound copy with print lost in spine _____
10. Computer printout pages with indistinct print _____
11. Page(s) _____ lacking when material received, and not available from school or author.
12. Page(s) _____ seem to be missing in numbering only as text follows.
13. Two pages numbered _____. Text follows.
14. Curling and wrinkled pages _____
15. Dissertation contains pages with print at a slant, filmed as received
16. Other _____

U·M·I

DALLA MENZOGNA AL SILENZIO. IL VIAGGIO "MISTICO"
DELLA SCRITTURA DANTESCA NELLA "DIVINA COMMEDIA"

by

GIULIANA CARUGATI

A dissertation submitted to the Graduate Faculty
in Comparative Literature in partial fulfillment
of the requirements for the degree of Doctor of
Philosophy, The City University of New York.

1988

© 1988
GIULIANA CARUGATI
All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Comparative Literature in satisfaction of the dissertation requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

April 18, 1988
Date

Fred J. Nichols
Chair of the Examining Committee

April 21, 1988
Date

Vincent P. Capozzaro
Executive Officer

Fred J. Nichols
William Coleman
Fredrick Goblin
Supervisory Committee

The City University of New York

PREFAZIONE

Questo lavoro nasce da un rimuginare che a lungo si era esercitato su due oggetti diversi: la Divina Commedia da una parte, il discorso "mistico" dall'altra.

Fin dai banchi della scuola, la Commedia si era proposta come un enigma quasi indecifrabile, non dico per la perdurante oscurità di certe famose cruces interpretum, o per la pressoché insondabile complessità della struttura poetico-musicale, coi suoi richiami interni e le sue corrispondenze, o per l'impervia concettualità soggiacente, assegnata dagli interpreti a diversi e contrastanti sistemi filosofici. Parlo piuttosto del "nodo scritturario" intorno al quale si organizza l'insieme delle tre cantiche, di un "pensiero poetante" (il riferimento è al titolo del bel libro dell'amico Antonio Prete) quale esso si esplica entro un orizzonte di universalità cristiana.

Indipendentemente da questa frequentazione di Dante, per molti anni mi ha assillato il problema del "mistico": della "debolezza" di un linguaggio, di uno stile, che si lascia intimamente persuadere dal silenzio, del significato da attribuire alla cosiddetta esperienza mistica, a quello che troppo spesso rimane,

ancor oggi, per pregiudizio acritico, il terreno inesplorato di un'affettività metafisica, intorno a cui aggirarsi in punta di piedi.

Le pagine di questo saggio nascono dalla convergenza di queste due preoccupazioni, dalla scoperta, all'inizio incredula, poi sempre più arresa all'evidenza testuale, che di Dante si possa, anzi si debba, parlare proprio in termini di "percorso mistico" e che, viceversa, il discorso sul "mistico" si configuri con maggiore efficacia proprio a contatto del testo dantesco. Questa convergenza si fonda sull'ipotesi della scritturarietà intrinseca della "cosa mistica": ipotesi che mentre da una parte riconduce il mistico tradizionale, il "santo", su quel terreno simbolico dal quale non avrebbe mai dovuto esser rimosso, dall'altra spiazza il dilemma su cui si è esercitata tanta critica dantesca, il dilemma tra fede e scrittura, teologia e poesia e così via. Questa ipotesi si è poi rivelata utile - così almeno spero - ad abbozzare una lettura della Commedia, nuova per molti versi, che necessariamente viene a sottolineare la diversità del cammino scritturario di Dante rispetto a quello della "mistica" tradizionale che pure ne costituisce l'orizzonte. Le virgolette intorno a "mistico" rimangono ineliminabili (anche quando qui si trascuri di usarle), e non solo in quanto la parola si riferisca a Dante: esse indicano la necessità di

porsi a distanza da un concetto, non già per sostituirlo con un altro di uguale problematicità, ma per indicarne una dimenticata radicalità originaria.

Del resto, l'unico immaginabile sostituto sarebbe forse quello di "poesia": anch'esso tra virgolette, naturalmente.

Il testo di questo saggio si organizza nel modo seguente: nel primo capitolo viene tentata una nuova definizione della cosiddetta esperienza mistica. Attraverso una breve analisi di alcuni autori rappresentativi delle due tradizioni della mistica cristiana fino al Medioevo, la "negativa" e la "affettiva", si evidenzia che l'"esperienza mistica" non è altro che l'esperienza dei limiti del linguaggio, o piuttosto della scrittura, là dove il senso che si dava in metafora assoluta cede al silenzio.

Nel secondo capitolo si mette in rilievo che la tradizione da cui, nella cultura del cristianesimo primitivo e medievale, prende origine la "mistica", è quello dell'esegesi biblica. In questa tradizione il concetto centrale è quello di allegoria, un concetto emblematico di tutta la nuova economia cristiana. L'"allegoria dei teologi" dantesca si situa in continuità con questa tradizione.

Il terzo capitolo tratta di alcuni aspetti del testo della Commedia, visti come essenziali a sta-

bilire il senso profondo di tutto il poema. Gli appelli al lettore da una parte, la figura di Virgilio dall'altra, sono interpretati come spie di una strategia di denuncia, da parte di Dante, della fittività "menzognera" della propria opera.

Nel quarto capitolo si prende in considerazione la figura di Ulisse. Visto insieme come il mitico navigatore che va verso occidente - metafora dell'anima in viaggio verso l'eternità - e come lo scaltrito utente di una lingua intrinsecamente capace di menzogna, Ulisse non è tanto la controfigura pagana del cristianissimo poeta, ma è piuttosto metafora del pericolo "mortale" che l'impresa poetica rappresenta per Dante, pericolo che in ultima analisi si identifica con l'esperienza "mistica" stessa.

L'ultimo capitolo prende in esame la metafora della visione e la sua contiguità col tema dell'ineffabilità: la visione si ribalta infatti nel testo del Paradiso nel suo opposto, l'assenza di visione. Una lettura ravvicinata dell'ultimo canto, evidenzia che, finalmente superate sia la fittività della menzogna narrativa che la "verità" della teologia filosofica, a Dante non resta che arrendersi al silenzio.

Pur nella irripetibile complessità della sua organizzazione testuale, l'itinerario dantesco si rivela così come itinerario "mistico".

I N D I C E

I. LA COSA MISTICA	1
II. ALLEGORIA	39
III. L'ATTRAVERSAMENTO DELLA MENZOGNA	77
IV. MENZOGNA E FOLLIA. L'ULISSE	123
V. LA VISIONE MANCATA	159
CONCLUSIONE	198
BIBLIOGRAFIA	208

I - LA COSA MISTICA

Il verbo greco $\mu\acute{\upsilon}\omicron$ significa "aprire e chiudere" gli occhi o la bocca, e dunque connota insieme il limitare e la sua labilità, la linea divisoria che non passa "ancora" tra l'interiore e l'esteriore, bensì tra un dentro e un fuori che si compenetrano. L'aggettivo $\mu\upsilon\sigma\tau\iota\kappa\acute{\omicron}\varsigma$ che deriva da questo verbo, prima di significare "ciò che appartiene ai misteri" e che va taciuto ¹, sembra dunque indicare ciò che si riferisce a un limitare, a un dentro/fuori, a un silenzio che diventa parola o a una parola che si riassorbe nel silenzio. La cosa mistica è non solo, all'origine, il pre-verbale "interiore", ma è anche e soprattutto l'intraverbale, la pausa del battito della palpebra, il serrarsi istantaneo delle labbra tra una parola e l'altra. Caduta di parole e di visione imparentata con $\lambda\acute{\eta}\theta\eta$, l'oblio, la cui altra faccia è $\epsilon\lambda\acute{\eta}\theta\epsilon\iota\alpha$, il venire alla coscienza, non ancora quella "verità" che il pensiero occidentale ha eretto in assoluto.

La storia di quella che oggi si chiama mistica - il passaggio dall'aggettivo al sostantivo, che si verifica molto tardi, all'inizio del '400, è significativo a questo riguardo - è la storia del malagevole eppure fondante sodalizio tra oblio e memoria, ovvero della violenza che le separa, erigendo da una parte il discorso filosofico e teologico-filosofico come verità, dall'altra un'essenzialità o iperessenzialità al di là

di ogni comprensione. In un periodo più vicino all'origine della cosa mistica nella cultura occidentale, e cioè quello patristico, non si parla di "mistica", bensì di θεολογία μυστική o di θεολογία ἀποφατική; per i latini theologia mystica (con significativa implicita rinuncia a tradurre) o theologia negativa: concetti ossimorici, ossimori-concetto che, in virtù di questa loro caratteristica, si tengono più vicini alla "cosa" di quanto non avvenga per il termine "mistica", con il suo forte appoggiarsi a un'esperienza, per di più di carattere eccezionale. Non dovrebbe invece stupire l'intercambiabilità con cui gli aggettivi "mistica" e "negativa" vengono apposti al sostantivo "teologia" nei testi della patristica. Se la mia analisi è corretta, "mistico" non indica di più di quanto non indichi "negativo"; non si riferisce cioè primamente a una iperessenzialità conosciuta senza intermediari o grazie a pratiche esoteriche, ma definisce un possibile tipo di discorso intorno a Dio ("teologia", appunto); un discorso che si tiene all'ingresso, attento ai battiti del silenzio, ovvero un discorso negativo o piuttosto negatorio, un discorso che si situa al di qua dell'opposizione di vero e di falso, che si rifiuta di garantire una verità assoluta. Definita da un ossimoro, la cosa mistica si presenta come un "discorso che si sottrae al discorso di Dio": pre-

sa, in quanto discorso, nella rete della verità, eppure libera da essa; o piuttosto complice nel gioco dell'intrecciarsi e allentarsi delle funi.

Per Giovanni Crisostomo, Dio è τὸν ἀνέκφραστον (inesprimibile), τὸν ἀπερινόητον (inconcepibile) θεόν, τὸν ἀόρατον (invisibile), τὸν ἀκατάληπτον (inapprensibile), τὸν νικῶντα γλώττης δυνάμιν ἀνθρωπίνης (colui che vince il potere della lingua umana), τὸν ὑπερβαίνοντα θνητῆς διανοίας κατάληψιν (colui che trascende la presa del pensiero mortale)².

Dove si noterà, certo, la trascendenza, ma soprattutto l'ineradicabilità del concetto di Dio dalla lingua che lo esprime: configurazione tipica della scrittura mistica. "Penetrando nella tenebra che sta sopra la mente", scrive lo Pseudo-Dionigi, "noi troveremo non la brevità delle parole, bensì la mancanza assoluta di parole e di concetti. Là il discorso discende dalla sommità verso l'infimo secondo la misura della sua discesa e si allarga verso un'analogia moltitudine, ma ora salendo dalle cose inferiori verso ciò che sta al di sopra di tutto, a mano a mano che si innalza, si abbrevia; e, finita tutta l'ascesa, si fa completamente muto e si unirà totalmente a colui che è inesprimibile"³. Questa è teologia mistica, questa è "esperienza mistica", per dirla con i termini correnti, pervicacemente psicologizzanti e oggettificanti: anche un commentatore attento

agli aspetti formali, quale Piero Scazzoso, si sente in dovere di osservare, a proposito degli aggettivi composti prediletti dallo Pseudo-Dionigi, che essi vorrebbero "esprimere entro la rigidità e la fissità disadorna del periodo la commozione e l'ardore quasi sempre taciuti dallo Pseudo-Dionigi; a questi aggettivi così densi di significato egli affida forse il segreto della sua esperienza mistica"⁴. Scazzoso non si accorge, né potrebbe accorgersi a meno di uno sforzo di rovesciamento e di ricominciamento (esso stesso pericolosamente simile a un'esperienza) che non si tratta di risalire a un problematico "prima": quando si penetra "nella tenebra che sta sopra la mente", quando cioè, come piace dire ai moderni, si ha un'esperienza mistica, avviene non già che si raggiunga o si tocchi una verità iperessenziale, ma che si cerchino, si trovino e si abbandonino parole e concetti, e cioè, ancora una volta, che ci si tenga alle soglie del discorso, al di qua (o al di là) della "verità".

Come in tutta la tradizione apofatica, per lo Pseudo-Dionigi l'inesprimibile, nonostante l'ambivalenza suggestiva di molti passaggi, è identificato con il Dio della Bibbia e della tradizione cristiana: il referente del discorso sarebbe in fondo ben preciso, almeno come termine di un'operazione di traduzione che, per dirla molto sommariamente, trasporta nel discorso

neoplatonico lo Iahvè della Bibbia e lo fa diventare "abusivamente" l'Uno. Ci troviamo qui di fronte a un'altra caratteristica essenziale del discorso mistico occidentale, che nasce da una confluenza esplosiva tra discorso filosofico e discorso esegetico biblico. Mentre tutta una corrente della mistica, quella cosiddetta affettiva, si svilupperà dall'esegesi, la corrente "negativa" sembra più staccata dal testo biblico e più vicina ai modelli filosofici correnti⁵. In realtà il discorso dell'apofatismo, per quanto condotto a partire da schemi più astratti, e per quanto consapevole delle proprie potenzialità filosofico-concettuali⁶, si svolge proprio a ridosso della Bibbia. Il termine stesso di "teologia", nello Pseudo-Dionigi, si riferisce indifferentemente alla sacra scrittura e a qualsiasi scrittura spirituale. Come si vedrà meglio a proposito di san Bernardo, che sceglieremo a esemplificare la mistica cosiddetta affettiva, il discorso del mistico, ivi compreso quello apparentemente così disincarnato dello Pseudo-Dionigi, si svolge a diretto contatto dei testi sacri, in uno sforzo di presa di coscienza della loro irriducibile valenza simbolica, di quella che si potrebbe chiamare la loro metaforicità assoluta. "Non si pensi che nel legittimare il termine eros io mi opponga alla scrittura. Secondo me sarebbe sciocco e illogico fermarsi alle parole piuttosto che alla forza dei si-

gnificati... Nessuno che cerchi di capire le divine cose dovrebbe mai comportarsi così, poiché questo è il procedimento seguito da coloro che non lasciano penetrare vuoti suoni al di là delle loro orecchie, che impediscono loro il passaggio perché non vogliono sapere che cosa significa una certa frase, né cercano di renderne il significato mediante frasi equivalenti ma più efficaci. Queste persone rivolgono la loro attenzione a lettere e periodi senza senso, a sillabe e frasi che non vengono capite, che non arrivano fino alla parte pensante delle loro anime, e che producono suoni vuoti sulle loro labbra e al loro udito". Non si tratta, come potrebbe sembrare a prima vista, di un tentativo di pura e semplice concettualizzazione, dell'operazione che sarà costitutiva della moderna teologia nata con la Scolastica. Lo Pseudo-Dionigi insiste sul fatto che alle parole che si usano intorno a Dio (dai "teologi" biblici prima che da qualsiasi altro scrittore) "non va attribuito un significato umano"⁷ : in altre parole, esse sono intraducibili e assolute, perché il loro significato "divino" non è altro che il silenzio: "Trinità... , portaci in alto al di là dell'oscurità e della luce, fino a raggiungere la vetta più alta e più lontana della scrittura mistica, dove i misteri della parola di Dio stanno semplici, assoluti e immutevoli nella luminosa oscurità di un silenzio nascosto"⁸ .

Il controcanto nel quale il mistico insiste, a lato della Scrittura, non è inteso ad altro che a realizzare un movimento che è insieme di superamento e di assolutizzazione della simbolicità di cui la "teologia" biblica è costituita. "Ecco allora quel che ho da dire riguardo alle rappresentazioni sacre. Forse siamo ben lontani dal chiarire tutto. Credo tuttavia che ci salverà dalla miserabile condizione di trovarci impaniati nelle apparenze fittive"⁹. Il discorso mistico è precisamente questo non rimanere impaniati nelle apparenze fittive fornite dalla scrittura per eccellenza, da quel prototipo della scrittura che è la scrittura "sacra".

Veniamo così a quella che si potrebbe definire la terza caratteristica della cosa mistica: la consapevolezza della inevitabile metaforicità del linguaggio che dice Dio, alle soglie dell'oblio originale, si traduce in un'operazione, ostinatamente perseguita, di scardinamento della concettualità, operazione che di per sé non è diversa da quella che chiamiamo "operazione letteraria". Mentre, come vedremo, la tradizione della mistica cosiddetta affettiva non farà mistero di questa sua propensione poetica, la tradizione della mistica negativa realizza questa operazione mediante un uso "violento" della lingua filosofica, a cui vengono per così dire sottratti i propri mezzi di espressione.

Lo Scazzoso fa rilevare lo stravolgimento a cui lo Pseudo-Dionigi sottopone la lingua che ha a propria disposizione, in particolare per mezzo dei prefissi e per mezzo dei composti: "La composizione con l'uso di ὑπέρ è, si può dire, uno dei mezzi più validi di trasformazione del linguaggio da filosofico-discorsivo in intuitivo e sublime" (41). Andrebbe precisato che questa trasformazione non è posteriore a un'esperienza che la precede, non è un fenomeno stilistico di aggiustamento esteriore: è il tentativo, già "mistico", di tenersi sulle soglie, di non discorrere discorrendo. Tra i prefissi "sublimanti" acquista allora un particolare valore, nello Pseudo-Dionigi, il più radicale: l'α privativo, che si ritrova in innumerevoli combinazioni: ἀθεός, ἀθίχτος, ἀόρατος e così via. Questa violenza del linguaggio, questa esplorazione dei limiti, non è senza far pensare, pur nella fedeltà riaffermata a una tradizione, a un rischio coscientemente assunto, a una follia in agguato. "Anche certe espressioni più complesse che sottolineano una grande cautela da parte dello Pseudo-Dionigi, il cui discorso sembra essere continuamente tenuto a freno perché non prevarichi, hanno un substrato gerarchico, dato che il ragionare stesso dell'uomo, pur ispirato da Dio, deve essere contenuto entro limiti"(Scazzoso 1958).

A chi è rivolto questo discorso? A chi si rivela questa esperienza? (Si recupera qui il signi-

ficato di μυστικός come "attinente ai misteri"). Al fedele, cioè a colui che condivide con lo scrivente una scrittura ricevuta, e che quindi sa apprezzare la violenza a cui qui essa viene sottoposta, lo stile particolare dello scrittore. "L'autore non parla per istruire chi non sa, ma per illuminare chi già conosce" (Scazzoso 48). Tocchiamo qui un'ultima caratteristica della cosa mistica, caratteristica non estrinseca come potrebbe a prima vista sembrare, ma altrettanto intrinseca e originaria delle altre di cui si è finora parlato. Il mistico, ovvero la persona cui la cosa mistica "avviene", è, all'origine, uno che parla a un discepolo: in altre parole, la dimensione scritturaria propria della cosa mistica si complica originariamente anche di retorica, intesa come arte della persuasione. Lo Pseudo-Dionigi, come gli altri scrittori mistici, non scrive né per se stesso né per Dio: scrive per convincere, "illuminare", "salvare" dei discepoli che già si muovono nell'ambito di una scrittura tramandata.

Lo Pseudo-Dionigi, che nel Medioevo sarà instancabilmente tradotto, commentato, invocato come suprema autorità "apostolica" ¹⁰, si situa all'inizio di una linea di scrittura che formerà il controcanto alla riflessione teologica concettualizzante della Scolastica, tendendo la mano al di sopra di questa, come vedremo, alla "poesia". L'estremo rappresentante di

questa linea è Meister Eckhart, che modulerà così personalmente il proprio controcanto da dover rispondere ad accuse di eresia. Come lo Pseudo-Dionigi al platonismo e alla predicazione cristiana, così Eckhart si tiene solidamente attaccato alle proprie autorità, il discorso teologico ormai canonico che si distende tra sant'Agostino e san Tommaso. E' interessante osservare come proprio riguardo al topos mistico per eccellenza, quello dell'ineffabilità, Eckhart scelga di mettersi a confronto con sant'Agostino:

Augustinus, primo De doctrina christiana, locutus de deo, sic ait: diximusne aliquid et sonuimus dignum Deo? Si dixi, non est hoc quod dicere volui. Hoc unde scio, nisi quia deus ineffabilis est; quod autem a me dictum est, si ineffabile esset, dictum non esset? Et sic nescio que pugna verborum, quoniam si illud est ineffabile, quod dici non potest, non est ineffabile, quod vel ineffabile potest dici. Que pugna verborum silencio cavenda potius quam voce pacanda est. ¹¹

Il Lossky osserva che Eckhart, eliminando dalla sua citazione la frase di Agostino ac per hoc ne ineffabilis quidem dicendus est Deus, quia et hoc cum dicitur, aliquid dicitur, sottolinea che non si tratta per lui di contrapporre la pugna verborum al silenzio, bensì di "distendere" le parole fino a renderle capaci di silenzio. Mentre Agostino "vuol ridurre all'assurdo l'ineffabilità di Dio presa in un senso assoluto", Eckhart, anziché evitare il conflitto, "ha voluto fissarlo in una definizione contraddittoria, il

nomen innominabile". Mentre il discorso di Agostino "dirige già verso la via eminentiae, dove le negazioni, anziché escludere qualsiasi nozione positiva della natura divina, non serviranno che ad allontanare da Dio le imperfezioni proprie al nostro modo d'intendere" ¹², quello del mistico di Turingia che lo riprende si attesta sull'aporia, sul paradosso, sul discorso non discorso in cui Dio non è che negazione di tutti i nomi. Secondo il Lossky, lo "spazio mistico" proprio di Eckhart è formulato all'incrocio del concetto agostiniano di "intimità" e di quello tomistico di "essere", entrambi così profondamente modificati da diventare filosoficamente inutilizzabili. Sant'Agostino sostiene un tornare in se stessi che è insieme un trascendersi per trovare una verità che è distinta da se stessi ma di cui l'uomo è immagine. Eckhart, pur facendo proprio il precetto agostiniano del ritorno in se stessi, suggerisce che la cosa cercata nell'intimo è l'immanenza dell'ipsum esse di san Tommaso (17-18). L'"amalgama" che ne risulta si lascia circoscrivere malamente nei termini di una teologia speculativa e scade, per dir così, nell'aporia e nel paradosso. Il Lossky cerca di risolvere l'insostenibilità da un punto di vista puramente filosofico della posizione eckhartiana sottolineando che quella che era per Agostino e Tommaso, rispettivamente, una condizione di conoscenza o di esistenza,

diventa qui "uno scopo da raggiungere" (32). Soluzione dubbia, in quanto si regge su una contrapposizione tra pratico e teorico che è totalmente estranea al pensiero del mistico tedesco, anzi contraddice frontalmente il senso della sua riflessione. L'"intimità trascendente" di Eckhart non è il risultato di una pratica ascetica, non è uno stato psicologico particolare: è il dirsi di una impasse del linguaggio che si ferma sulla propria soglia, la vertiginosa mancanza di coincidenza con se stesso che si verifica nel passaggio dal "dentro" al "fuori". Per tornare all'immagine da cui siamo partiti: il serrarsi delle labbra, il battito della palpebra, non dicono il mistero dell'uomo nel mondo: le parole sì, e tradiscono, e rimandano ad un aldilà (al di qua) indicibile.

Quando ero nella mia causa prima, non avevo alcun Dio e là ero causa di me stesso. Nulla volevo, nulla desideravo, perché ero un puro essere, che conosceva se stesso nella gioia della verità. Allora volevo me stesso e niente altro; ciò che volevo, lo ero, e ciò che ero, lo volevo, e là stavo libero da Dio e da tutte le cose. Ma quando, per libera decisione, uscii e presi il mio essere creato, allora ebbi un Dio; infatti, prima che le creature fossero, Dio non era Dio, ma era quello che era... Perciò preghiamo Dio di diventare liberi da Dio, e di concepire e godere eternamente la verità là dove l'angelo più alto e la mosca e l'anima sono uguali; là dove stavo e volevo quello che ero, ed ero quel che volevo. ¹³

Su questo brano che mi pare si commenti da solo - almeno alla luce di quanto sono venuta dicendo sulla cosa mistica - farò solo qualche osservazione. Innanzitutto occorre far

notare che il termine "verità" (Wahrheit) non è usato nel senso di "verità oggettivata" in cui lo uso io in queste pagine, bensì in un senso di "verità anteriore allo svelamento", λήθη più che ἀλήθεια . In secondo luogo, vorrei sottolineare quel vertiginoso "per libera decisione" - von mînem vrîen willen - che qui richiama una violenza stilistica perpetrata su una lingua dalla quale si riceve il proprio crearsi ¹⁴ . Che questo gesto, che questa violenza, come lo stato indifferenziato, oblioso, che li precede ("là dove l'angelo più alto e la mosca e l'anima sono uguali") abbiano assai poco a che vedere con quella che i trattati di mistica si ostinano a chiamare "esperienza mistica" non mi sembra più discutibile; il discorso di Eckhart è un discorso squisitamente teorico-poetico; l'esperienza da cui esso sgorga non lo precede se non teoricamente e gli è piuttosto coestensiva e contigua, come l'acqua scura del fondo non è altra dall'acqua che scintilla in superficie. E' vero d'altra parte - e qui tocchiamo una dimensione della cosa mistica che nello Pseudo-Dionigi non era subito evidente - che il soggetto-oggetto del discorso mistico, anche quando questo non sia immediatamente autobiografico, è l'io, colui che apre e chiude gli occhi e la bocca. L'aggancio col poetico (o il "lirico"), anche da questo punto di vista, è evidente.

L'ultima osservazione riguarda lo statuto re-

torico del discorso di Eckhart. Come per lo Pseudo-Dionigi, non si tratta di un grido dell'anima, di uno sfogo accessorio a un'esperienza che lo precede e che lo supera. Eckhart si rivolge a dei "fedeli", cioè a delle persone che condividono con lui, prima della fede, l'impalcatura filosofico-teologica che la rende possibile. Eckhart si pone davanti ad essi consapevole della difficoltà della propria proposta teorica, ovvero della fragilità del proprio metaforeggiare. Eppure vuole essere ascoltato, vuol essere seguito, non diversamente dal Dante che prega minaccia lusinga i suoi deboli lettori.

Il vescovo Alberto dice che è un uomo povero quello che non può contentarsi di tutte le cose create da Dio, e questo è ben detto. Ma noi diciamo ancora meglio e prendiamo la povertà in un significato più alto: è un uomo povero quello che niente vuole, niente sa, niente ha. Voglio parlare di questi tre punti, e vi prego per amor di Dio di comprendere, se potete, questa verità. Se poi non la comprendete, non vi affliggete per questo, perché io vi parlo di una verità tale che solo poche persone buone la comprenderanno. In primo luogo diciamo che è un uomo povero quello che niente vuole. Alcune persone non comprendono bene questo senso, e si tratta di quelli che, nella penitenza e nell'esercizio esteriore, si tengono ben aggrappati al proprio io personale, che ritengono importante. Dio abbia misericordia, perché questa gente sa davvero poco della verità divina! ... di quella povertà di cui ora voglio parlare non ne sanno nulla¹⁵ .

Eckhart propone arrogantemente ai suoi discepoli un discorso difficile, sapendo in anticipo che non sarà compreso se non da quelli che già comprendono: propone un discorso, una teoria, non un metodo da seguire per raggiungere non si sa quale straordinaria condizione di e-

stasi.

Si potrebbe qui obiettare che non è legittimo fondare una definizione della cosa mistica esclusivamente su una lettura della tradizione intellettualistica della teologia negativa. L'obiezione è legittima e ad essa si può solo rispondere - con una mossa che ci porterà anche all'interno della sfera dantesca - con una breve analisi della mistica di san Bernardo.

A differenza dello Pseudo-Dionigi e di Meister Eckhart, Bernardo di Chiaravalle non è un teologo speculativo, e per temperamento, per formazione e per scelta di vita si situa al di fuori di un sistema teologico-filosofico rigoroso. La famosa disputa con Abelardo è illuminante, in quanto mette in rilievo non solo una coerente svalutazione da parte di san Bernardo del discorso speculativo che dice troppo sulle cose della fede, ma una reale ignoranza del contesto teologico che rende possibili certe affermazioni¹⁶. San Bernardo continua invece la tradizione patristica della esegesi biblica, ovvero della lettura "mistica" della Bibbia. Apposto a sostantivi come "forma", "intellectus", "ratio", l'aggettivo "mysticus", indica in questa tradizione, come mette in rilievo De Lubac¹⁷, l'intelligenza globale della Scrittura, e cioè un'interpretazione che mette in rapporto la "lettera" con il complesso dottrinale, in senso lato, che informa la "vita cristiana"¹⁸. "Il senso mistico è il senso relativo al mistero, il quale è una re-

altà prima nascosta in Dio e poi rivelata agli uomini e contemporaneamente realizzata in Gesù Cristo" (De Lubac I,2,397). Il rapporto tra "mistica " e "interpretazione", ovvero tra mistica e scrittura, è anche qui di ordine essenziale. L'aggettivo "mysticus", che ovviamente non si riferisce agli aspetti tecnici di una lettura della Scrittura, ma piuttosto alla globalità di uno sforzo interpretativo, trapassa insensibilmente a connotare l'"esperienza" stessa dell'interpretazione (e quindi di una scrittura personale), l'esperienza stessa del "mistero" cristiano in quanto esso si basa su una scrittura. Tra i sensi scritturali e i "gradi" della contemplazione si stabilisce un parallelismo, per cui la vita cristiana viene a coincidere con la "spiritualizzazione" di un testo-archetipo. Il terzo grado della triade "spirituale" dei sensi della Scrittura, e cioè l'anagogia, si situa letteralmente alla fine dello sforzo interpretativo: la perfetta comprensione della Scrittura è anche la sua abrogazione definitiva: i santi, secondo sant'Agostino, godono del verbo di Dio sine lectione, sine litteris¹⁹ . Per Giovanni Scoto, "come quaggiù la ricerca della verità si confonde con lo sforzo d'interpretazione della Scrittura, così la gioia dell'aldilà consiste nella piena intelligenza della parola di Dio"²⁰ . Se il senso anagogico della Scrittura è per la patristica il punto di contatto tra "mistica" in senso moderno ed

esegesi (in un movimento che De Lubac assegna a una tarda influenza dionisiana) e se la comprensione somma della Scrittura coincide con l'annullamento della stessa, non si deve pertanto concludere che la Scrittura, con le scritture che la accompagnano, gli auctores, sia un accessorio sormontabile e facilmente eliminabile. La Scrittura rimane nella sua irriducibile densità, nella verità del suo senso letterale, cancellabile solo, o piuttosto per dir così riassorbibile, alla fine della storia e del tempo.

Sul problema della "verità" del senso letterale della Scrittura avremo modo di soffermarci parlando dell'allegoria in Dante. Qui basterà osservare che il primato del senso letterale della Scrittura non va visto secondo nozioni pseudo-scientifiche di veridicità storica. Non tutta la Bibbia si riferisce a fatti storici aventi la funzione di "figurare" la nuova economia cristiana: interi libri si reggono su immagini, su metafore (il Cantico dei Cantici, per esempio, che non a caso è prediletto dagli scrittori spirituali), e sono tuttavia "parola di Dio", irrisolvibile e ineliminabile. Nec solvi potest Scriptura²¹. Che la Scrittura non possa essere "risolta" nella sua metaforicità, ovvero "altrimenti detta", è un dato centrale della coscienza mistica patristica, dato che si è quasi del tutto perso nel trionfo del discorso teologico-filosofico successivo. "Il ri-

corso al testo biblico non è solo richiamo all'autorità della Scrittura, ma riferimento diretto all'esemplare redazione di ogni possibile discorso du Dio, alla matrice retorica, al canone figurale di ogni possibile 'immagine' che possa essere predicata del divino" (Ossola 73). Viceversa, sono la figuralità, la retoricità stesse a includere e come a dar forma a quel salto analogico che è la cosa mistica.

Questa consapevolezza che si potrebbe per concisione chiamare poetica guida fin dall'inizio l'itinerario mistico di san Bernardo. La leggenda agiografica vuole che Bernardo si desse a sperimentazioni giovanili di poesia profana, forse ingenua spiegazione della maestria retorica che il santo dimostra nell'uso di un forbitissimo latino. Osserva Jean Leclercq, adottando il punto di vista dell'agiografo: "Dove dunque avrà imparato a servirsi del latino con questa padronanza? L'avrà imparato? Non potrebbe essere invece, in una certa misura, l'effetto di un dono di scrittura simile a quello che hanno ricevuto tanti altri grandi mistici?"²²

Il monaco medievale, in particolare il monaco cistercense, si muove perfettamente a suo agio nella retorica: retorica ed esperienza di Dio non si escludono. "I monaci benedettini non sono veramente divisi tra la ricerca dell'arte e la ricerca di Dio, tra la retorica e l'esigenza di superamento insita nella loro vocazione, tra

la grammatica e il desiderio escatologico. La retorica è diventata una parte di loro stessi" ²³ . Non si tratta di una concessione speciale fatta per il "piacere spirituale" della retorica, di una appena tollerabile eccezione al programma di austerità assoluta definito dalla vocazione monastica: l'impegno è ben più grande, la concezione ben più radicale. Si tratta addirittura del primato della Scrittura, e delle scritture, nella "esperienza" cristiana. Compito del monaco comune è la lectio divina, che, come ogni lettura, comporta un inizio di scrittura. Compito del monaco avente funzione di guida è la "predicazione", ovvero l'esegesi biblica, ovvero la scrittura ²⁴ .

Corpo della scrittura è l'immagine, non il concetto. Intessuta di metafora, la "modesta" scrittura di san Bernardo si affianca trionfalmente alla grande Scrittura: tanto trionfalmente che quasi la spiazza ²⁵ . Ci si chiede se i monaci a cui sono indirizzate le scritture di Bernardo - si tratta proprio di testi in senso stretto, redatti, corretti e pubblicati dall'autore - non finirebbero col preferirle al testo che esse intendono spiegare, o piuttosto, come vedremo, "ripetere".

Verum haec qui potest capere, capiat. Nos autem in expositione sacri mysticique eloquii caute et simpliciter ambulantes (cf. Prov. 11, 20), geramus morem Scripturae, quae nostris verbis sapientiam in mysterio absconditam (cf. 1 Cor. 2, 7) loquitur; nostris affectibus Deum, dum figurat, insinuat; notis rerum sensibilium similitudini-

bus, tamquam quibusdam vilioris materiae poculis, ea quae pretiosa sunt, ignota et invisibilia Dei (cf. Rom. 1, 20), mentibus propinat humanis. Sequamur proinde et nos eloqui casti (Ps. 11, 7) consuetudinem, dicamusque Verbum Dei, Deum, sponsum animae, prout vult (cf. 1 Cor. 12, 11) et venire ad animam, et iterum dimittere eam: tantum ut sensu animae, non verbi motu, ista fieri sentiamus²⁶

Bernardo si impadronisce delle immagini della Bibbia, riconoscendole come tali: notis rerum sensibilium similitudinibus, mentre il senso dell'enunciato, che un discorso teologico-filosofico definirebbe probabilmente come "grazia santificante", viene qui non meglio identificato che come "ignota et invisibilia Dei". Il cammino non va dalla realtà alla metafora, ma dalla metafora a una realtà che non riesce mai a svincolarsi dall'immagine che la rappresenta.²⁷ Naturalmente non è indifferente, rispetto alla metafora del "matrimonio mistico", che quella di Bernardo sia una realtà particolare: sottratto, per temperamento, condizionamento sociale e scelta, ai compiti maschili della battaglia e dell'insegnamento scolastico²⁸, il monaco assume un'identità ambigua, si desolidarizza dal discorso "ufficiale", dalla concettualizzazione imperante che estromette la donna (e la verità) come oggetto²⁹. Grazie alla marginalità della sua posizione nella società³⁰, Bernardo, e in generale lo scrittore "mistico" che normalmente appartiene alla categoria dei celibi, è in

grado di situarsi "all'origine", in un luogo cioè "non ancora" segnato dai ruoli sessuali e culturali che reggono il discorso della verità. Il suo "sfuggire alla rete", oltre che, come è il caso per san Bernardo, nel rifiuto della concettualizzazione teologica in senso moderno, si esplica in una radicale disponibilità ad assumere tutti i ruoli. Le immagini sponsali del Cantico, lette come metafora assoluta, si rifrangono sul suo desiderio senza oggetto e senza direzione, sulla sua solitudine vergine e pronta ad essere informata. Entro il campo metaforico delle nozze, l'immagine dell'osculum, luogo privilegiato della tradizione mistica, assume un rilievo particolare.

Amat autem quae osculum petit. Non petit libertatem, non mercedem, non hereditatem, non denique doctrinam, sed osculum... Magnum quid a magno petitura, nullo tamen, ut assolet, utitur blanditiarum fuco, nullis circumvolutionibus ad id quod desiderat ambit. Non facit proemium, non captat benevolentiam; sed ex abundantia cordis (cf. Mt. 12, 34) repente prorumpens, nude frontoseque satis: osculetur me, ait, osculo oris sui (Cant. 1, 2). Doctrina Spiritus non curiositatem acuit, sed caritatem accendit. Merito proinde sponsa, quem diligit anima sua inquirens (cf. Cant. 3, 1), non se suae carnis sensibus credit, non curiositatis humanae inanibus ratiociniis acquiescit; sed petit osculum, id est Spiritum Sanctum invocat, per quem accipiat simul et scientiae gustum, et gratiae condimentum. Et bene scientia quae in osculo datur, cum amore recipitur, quia amoris indicium osculum est... Neuter ergo se osculum percepisse putet, sive qui veritatem intelligit nec diligit; sive qui diligit nec intelligit ³¹

L'osculum bernardiano si situa in opposizione non so-

lo all'esperienza dei sensi (opposizione incomprensibile, se non servisse a sgomberare il campo da qualsiasi sospetto di letteralità), ma anche alla facoltà discorsiva (curiositatis humanae inanibus ratiociniis), fino ai suoi aspetti più ovviamente retorici (non facit proemium, non captat benevolentiam). Queste opposizioni non sono pensabili che nell'ambito di una fondamentale contiguità semantica, all'insegna del significante "scrittura". Il silenzioso osculum non è in opposizione pura e semplice alla "scrittura", anzi ne partecipa in qualche modo, collocandosi insieme dentro e fuori di essa, ovvero al limitare: momento in cui il silenzio trapassa nella parola e viceversa, in un andirivieni senza fine. Perchè nel bacio scientia datur, e la "scienza" dà luogo a parole: anzi, non si dà altro modo per verificare che il bacio sia stato davvero scambiato. Non si dà esperienza del bacio se non a posteriori, dal formarsi di una "intelligenza" particolare: neuter ergo se osculum percepisse putet, sive qui veritatem intelligit, nec diligit; sive qui diligit, nec intelligit.

Non ci si stupirà allora di trovare il motivo dell'osculum perfino nel discorso teologizzante, non effusivo, di un Eckhart, dove anzi la contiguità di bacio e lingua/scrittura viene tematizzata e analizzata, e l'opposizione riscritta come verissima, naturalis et dulcissima locutio da una parte, e sermo exte-

rior dall'altra.

Haec autem locutio et collocutio, qua id quod est et quod quid est rerum quidditates sibi locuntur se osculantur et uniuntur suis intimis et intime, verissima, naturalis et dulcissima locutio est... Loquela enim et sermo exterior vestigium quoddam solum est et imperfectio et qualiscumque assimilatio analogice tantum, illius vere locutionis et allocutionis qua sibi locuntur et collocuntur superius et inferius immediate ³².

Ma veniamo a passaggi apparentemente più problematici, quelli in cui la dimensione temporale sembra conferire una consistenza psicologica precisa e per così dire misurabile alla cosiddetta esperienza mistica. Protagonista del brano seguente è l'anima:

digna ergo quae..., duce Spiritu Sancto, in cellaria caritatis (cf. Cant. 1, 3)... per affectionem introduceretur; unde suffulta floribus ac stipata malis (cf. Cant. 2, 5), bonorum scilicet moribus et virtutibus sanctis, ad Regis demum cubiculum, cuius amore languet, admitteretur (cf. Esth. 2, 13 e 16). Ibi modicum, hora videlicet quasi dimidia, silentio facto in coelo (cf. Apoc. 8, 1), inter desideratos amplexus suaviter quiescens ipsa quidem dormit, sed cor ejus vigilat (cf. Cant. 5, 2), quo utique interim veritatis arcana rimatur, quorum postmodum memoria statim ad se reditura pascatur (cf. Cant. 6, 2). Ibi videt invisibilia, audit ineffabilia (cf. 2 Cor. 12, 4), quae non licet homini loqui. Excedunt quippe omnem illam, quam nox nocti indicat, scientiam; dies tamen diei eructat verbum (cf. Ps. 18, 3), et inter sapientes sapientiam loqui (cf. Dan. 2, 21), et spiritualibus spiritualia licet conferri (cf. 1 Cor. 2, 13) ³³.

Non si può non restare colpiti dalla singolare proliferazione delle metafore, nella quasi totalità citazioni bibliche usate non già per corroborare una tesi, bensì, con disinvoltura quasi dissacratoria, per mascherare la

povertà della comunicazione, per scongiurare il silenzio. In questa foresta di metafore prendono qui rilievo gli avverbi e i complementi di tempo, anch'essi metafore assolute. Modicum, hora quasi dimidia, interim, statim: non si tratta di misurazioni della "durata dell'estasi" , bensì, per così dire, di spie di una intermittenza, battito di palpebra, chiusura di labbra. Il linguaggio/scrittura tocca i suoi limiti ad intervalli notturni (nox nocti indicat scientiam), per erompere (eructat) nuovamente in una lingua così trasformata da essere comprensibile ormai solo a pochi eletti (*sapientes*) ³⁴ . Si obietterà forse che né i testi bernardiani né i testi degli altri autori finora presi in considerazione sono testi in prima persona, e non si presentano come resoconti cronachistici di fatti realmente avvenuti, di "esperienze mistiche" estatiche in qualche modo verificabili attraverso la scrittura stessa. Prendiamo dunque un passaggio, il più citato, il più esplicito, in cui san Bernardo afferma di avere ricevuto la "visita del Verbo":

Fateor et mihi adventasse Verbum - in insipientia dico (cf. 2 Cor. 11, 17) - et pluries. Cumque saepius intraverit ad me, non sensi aliquoties cum intravit. Adesse sensi, afuisse recordor, interdum et praesentire potui introitum ejus, sentire numquam, sed ne exitum quidem (cf. Ps. 120, 8). Nam unde in animam meam venerit, quove abierit denuo eam dimittens, sed et qua introierit vel exierit; etiam nunc ignorare me fateor,

secundum illud: nescis unde veniat aut quo vadat (Io. 3, 8). Nec mirum tamen, quia ipse est cui dictum est: et vestigia eius non cognoscentur (Ps. 76, 20). Sane per oculos non intravit, quia non est coloratum; sed neque per aures, quia non sonuit; sed neque per nares, quia non aeri miscetur, sed menti, nec infecit aerem, sed fecit; neque vero per fauces, quia non est mansum vel haustum; nec tactu comperi illud, quia palpabile non est. Qua igitur introivit? An forte nec introivit quidem, quia non deforis venit? Neque enim est unum aliquid ex his quae foris sunt (cf. 1 Cor. 5, 12). Porro nec de intra me venit, quoniam bonum est (cf. Ps. 51, 11), et scio quoniam non est in me bonum. Ascendi etiam superius meum; et ecce supra hoc Verbum eminens. Ad inferius quoque meum curiosus explorator descendi; et nihilominus infra inventum est. Si foras aspexi, extra omne exterius meum comperi illud esse; si intus, et ipsum interius erat. Et cognovi verum quidem esse quod legeram, quia in ipso vivimus, movemur et sumus (cf. Act. 17, 28) ³⁵ .

La struttura retorica di questo passaggio, lungi dal confermare l'empiricità fisica del fenomeno ³⁶ , mi sembra emblematica di tutto il movimento mistico così come siamo venuti delineandolo. Abbiamo innanzitutto il ricorso esplicito all'autorità della Scrittura, che, riconosciuto solo in chiusura del brano, precede logicamente e rende possibile il dispiegamento scrittorio. In ipso vivimus, movemur et sumus. Questa formula della predicazione cristiana sta all'origine di un'affermazione che è anch'essa una formula ricca di risonanze liturgiche: fateor mihi adventasse Verbum, confesso di essere stato frequentato dal Verbo. Confessione di fede, nella scrittura originaria come in quella derivata: simbolizzazione rice-

vuta e trasmessa di un modo di essere nel mondo davanti alla morte. La fede si fa corpo, modo di essere, modo simbolico di sperimentarsi: adesse sensi ³⁷ . L'esperienza del mistico non comporta un avvenimento localizzabile (non sensi cum intravit... praesentire potui introitum ejus, sentire numquam, sed ne exitus quidem), non connota un momento assoluto di pienezza, di presenza, ma viene subito differita nella memoria (adfuisse recordor) e nella scrittura che forma, che è, la memoria, piuttosto che derivare da essa ³⁸ . L'avvenimento originante questa memoria rimane necessariamente non detto; la scrittura non riferisce sull'avvento del Verbo, bensì è questo avvento stesso, il formarsi della parola, il procedere di una scrittura che sembra cancellarsi mentre si fa, che non dice altro che il proprio voler dire. L'entrata del Verbo è quel "batter d'occhio" che per essere silenzio, non-senso, scaturigine, non può che rimanere non detto e non sperimentato, fuori della memoria e fuori della scrittura, eppure paradossalmente dentro di essa, imprime su di essa il suo sigillo negativo. Facies est non formata, sed formans ³⁹ . Non si vuole negare che la scaturigine dell'esperienza-scrittura del mistico, questo adesse sensi che rimane fuori della memoria, si fonda sulla fede in una presenza assoluta: il Dio della predicazione cristiana è certamente avvertito come supremo garante del senso della Scrittura (come

quello di tutte le riscritture possibili in un mondo salvato), come ricapitolatore universale e definitivo. Ma nella scrittura del mistico, per il fatto stesso che essa si affianca e come si sostituisce alla Scrittura prima, si insinua il sospetto di una irriducibile metaforicità - et ex eas de istis verbis, si potes ⁴⁰ - la vertigine del non-senso, l'angoscia della non-presenza. Et hoc oro, ut non vacuum veniat, sed plenum gratiae et veritatis ⁴¹ . E' la stessa angoscia che si dirà nella troppo nota "notte oscura" della mistica spagnola del '500; ma a questo punto si sarà già instaurata quella divisione tra "esperienza" e "scrittura" che rende così difficile per i moderni una comprensione della cosa mistica, nonché una valutazione corretta di questo fenomeno nel Medioevo cristiano. Secondo De Lubac (II,1,418 sgg), già con i vittorini - Ugo e Riccardo di Vittore - si introducono delle spaccature in quell'unica scienza "spirituale" o, appunto, "mistica", che si era fondata sull'esegesi biblica. Ben presto nasceranno le discipline moderne, teologia ed esegesi da una parte e spiritualità dall'altra. Mentre la teologia diventerà sempre più speculativa e l'esegesi sempre più tecnica, la spiritualità, corrispondente ai sensi tropologico e anagogico della Scrittura, verrà eretta in un assoluto fondato su una "vita interiore" avente leggi proprie. Gli effetti di questa spaccatura e dell'occultamento

del carattere scritturario della cosa mistica sono ancor oggi chiaramente evidenti a livello sia di percezione diffusa sia di ricerca specialistica ⁴² . Un altro effetto di questo occultamento sarà la distinzione e contrapposizione moderna tra mistica e poesia.

Nella prospettiva che siamo venuti delineando, mistica e poesia sembrano invece l'espressione, storicamente e culturalmente differenziata, di uno stesso atteggiamento fondamentale: l'ostinazione a dire "per non dire niente" ⁴³ , la definizione di se stessi e delle cose mediante una scrittura abbandonata irrisolubilmente alla metafora, fragile e presuntuosa, privata e totalitaria, "falsa" (quasi pro truffis, dice Angela da Foligno delle proprie parole ⁴⁴) e sommamente vera. Un'esperienza che non è altro che lo sforzo di capire se stessi nel mondo, conquistandovisi, nell'atto stesso, un posto e una funzione. Nella nostra storia cristiana la funzione passa dalle mani del mistico a quelle del poeta. Sia l'uno che l'altro - e penso soprattutto al poeta del nostro mondo desacralizzato - scrivono per s/velare il silenzio, per s/coprirlo con parole che non sono al servizio di idee o di una verità, ma sono parole-verità, recanti in se stesse le tracce della violenza che le porta alla luce. Il silenzio, l'indicibile assoluto in forma di parole, si scopre - dentro il discorso - nell'affiorare dell'ineffabile: dove

l'ineffabilità, prima di essere luogo comune della scrittura mistica, è il cessario risvolto, l'altra faccia della scrittura, ovvero, per passare da una metafora all'altra, il suo inizio e la sua fine. Sia il mistico che il poeta si formano attraverso una scrittura in cui si accampa prepotentemente l'io: poiché il discorso non appartiene alla sfera concettuale e non ha pretese di oggettività, ma si muove per così dire alla superficie di se stesso, colui che parla diventa scopertamente l'inizio e la fine, il dentro e il fuori del discorso stesso (che questo avvenga, per esemplificare nel campo della mistica, nelle forme più ovviamente autobiografiche o in quelle di un discorso sull'anima, coi suoi connotati di "cella interiore", di "scintilla", di "sposa" e così via).

Non basta dire che il mistico e il poeta si "esprimono" nella loro scrittura: occorre sottolineare che essi si aspettano di essere costituiti da questa come soggetti sociali. Anche il "santo che scrive", e cioè il mistico ("il santo che diventa mistico riceve una funzione scritturaria", scrive De Certeau ⁴⁵), ha un proprio pubblico, che lo aiuta a dar forma al proprio progetto di scrittura. Importa poco il tipo di gloria, o di visibilità, che ne deriva: quel che importa è essere riconosciuti come scriventi, come soggetti capaci di partecipare, modificandolo, a un pre-

esistente complesso simbolico-scritturario.

E' a questo punto che si insinua il divario fondamentale (eppure secondario rispetto alla forma del gesto costitutivo) tra mistico e poeta: mentre il poeta in qualche modo sceglie la scrittura, o le scritture, a cui affiancare la propria, il mistico, in virtù della fede che lo anima e che condivide con quello che gli sembra il resto dell'umanità, non ha altra scelta se non quella Scrittura sulla quale questa fede si è edificata. Come si è detto, la scrittura mistica si conforma come un controcanto alla Scrittura, quasi sostituendosi ad essa nel gesto violento di chi si sa capace, "per grazia di Dio", di un'altra scrittura, vera quanto la prima pur nella propria consapevole fragilità. Importa che il mistico creda a un supremo garante; importa che l'ineffabile coincida col Dio salvatore del cristianesimo, con una presenza assoluta e beatificante; eppure, e anche da questo punto di vista la vicinanza al poetico, al poetico nostro moderno, è evidente, anche il Dio del mistico, pur contemplato a partire dalle impalcature ideologiche della più trita ortodossia, al termine del viaggio scritturario personale non è altro che il nichil incognitum ⁴⁶ che alla Scrittura pone fine. Anche questa conclusione terrificante e liberatrice è, per dir così, un effetto di scrittura: solo un corpo a corpo con la tradizione, e solo uno

sforzo originale e personale di simbolizzazione - nel terrore di una "follia" in agguato - permette di confrontarsi con l'angelo. Poco importa che in questa lotta si resti vinti. Quello che si voleva sapere, e far sapere agli altri, è appunto questo, nichil incognitum, un nulla che non si conosce. Tutto il resto è parola.

Sulla falsariga di queste osservazioni ci porteremo ad analizzare il gesto scritturario di Dante.

N O T E

1. cf. Louis Bouyer, "Essai sur l'histoire d'un mot", La vie spirituelle. Supplément, n. 9 (1949).
2. De incomprehensibili Dei natura, PG 1, 720.
3. Mystica theologia, PG 3, 1033. Trad. di Piero Scazzoso.
4. Piero Scazzoso, Ricerche sulla struttura del linguaggio dello Pseudo-Dionigi Areopagita, Milano, Vita e Pensiero 1967, 45.
5. La contrapposizione di mistica affettiva e mistica negativa è tradizionale. Si veda ad esempio Carlo Ossola ("Apo-teosi ed ossimoro", in Mistica e retorica, a cura di Franco Bolgiani, Firenze, Olschki 1977, 47-103) che, riprendendo una distinzione di De Lubac, ricorre ai termini di "teologia simbolica", corrispondente a una mistica della "trasmutazione", e "teologia mistica", corrispondente a una mistica dell'"annichilamento". La distinzione corrisponde indubbiamente a una reale differenziazione di stili e di gusti, all'interno di due tradizioni che peraltro si compenetrano e spesso ricorrono l'una alle immagini dell'altra. Il pericolo di questa distinzione, che Ossola studia dal punto di vista esclusivo delle figure del discorso, è di lasciare fuori discussione quello di cui si tratta, e cioè appunto la "cosa mistica".
6. cf. Pseudo-Dionigi, Epistola IX, PG 3, 1105 D. La mia traduzione si basa sulla traduzione inglese di Colm Luibheid, in Pseudo-Dionysius, The Complete Works, New York - Mahwah, Paulist Press 1987, 283: "La tradizione teologica ha un duplice aspetto, l'ineffabile e il misterioso da una parte, l'aperto e il più evidente dall'altra. Il primo ricorre al simbolismo e comporta una iniziazione. L'altro è filosofico e ricorre al metodo della dimostrazione (inoltre, l'inesprimibile è inseparabile da ciò che può essere articolato). L'uno ricorre alla persuasione e impone la veridicità di quanto è asserito. L'altro agisce e, per mezzo di un sistema che non può essere insegnato, mette fermentemente le anime in presenza di Dio".
7. De divinis nominibus, PG 3, 708 C ; 865 D.

8. Mystica theologia, PG 3, 997 A.
9. De caelesti hierarchia, PG 3, 340 B.
10. cf. Henri de Lubac, Exégèse médiévale, 4 voll., Paris, Aubier 1959-64: I, 1, 239-41; I, 2, 640-2; II, 1, 424-32; II, 2, 493-6.
11. I Exp. Gen., LW I, 95-96, nn. 298-300.
12. Vladimir Lossky, Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart, Paris, Vrin 1960, 15-16.
13. Beati pauperes spiritu, DW II, 492-93. La traduzione italiana è di Marco Vannini, in Meister Eckhart, Sermoni tedeschi, a cura di Marco Vannini, Milano, Adelphi Edizioni 1985, 132-133.
14. Il "libero movimento della volontà" è per Michel De Certeau una delle componenti essenziali del discorso mistico, nel quale "tout se joue sur un volo, barre sans laquelle il n'y a pas de parole... cette convention... découpe une circulation et une circonscription dans le langage. Ce postulat inverse donc celui du discours apologétique ou prédicateur, soutenu par la convention (c'en est une aussi) accordant aux énoncés une valeur autonome qui leur permette de passer les frontières entre groupes... Ce volo n'implique pas d'objet précis; il est à la fois nihil volo (...) et 'je ne veux que Dieu'" ("L'énonciation mystique", Recherches de science religieuse 64, 2 (1976), 183-215. La citazione alle pp. 201-102.
15. Beati pauperes spiritu, DW II, 488-89 (Vannini 130-2).
16. Cf. A. Victor Murray, Abelard and St. Bernard: A Study in Twelfth Century Modernism, Manchester, England, Manchester UP; New York, Barnes and Noble 1967. "Bernard's chief complaint against Abelard was that he was too clear about the mysteries of faith, too much given to 'novelties' in expounding them, and much too popular. But these were not really theological faults, and when Bernard comes to discuss in detail his objections to Abelard the inadequacy of his own theological equipment becomes clear. The most he can do is to take certain passages out of their context and condemn them out of hand without a great deal of argument against them" (160). Si veda anche il volume a cura di George B. Burch: Bernard of Clairvaux, The Steps of Humility, Cambridge, Harvard UP 1940, Appendix B, 268-274.

17. I, 2, 396-397. Si veda anche l'articolo di Louis Bouyer.
18. Per questa discussione cf. anche Tzvetan Todorov, Symbolism and Interpretation, trad. Catherine Porter, Ithaca - New York, Cornell UP 1982.
19. In Ps. 119, 6, PL 37, 1602.
20. citato da De Lubac, I, 2, 635.
21. Elinando di Froidmont, S. 6, PL 212, 530 A.
22. Saint Bernard mystique, Bruges, Desclée de Brouwer 1948, 68.
23. Jean Leclercq, L'amour des lettres et le désir de Dieu, Paris, Cerf 1957, 169-170.
24. De Lubac (I, 2, 676-677) fa osservare che la predicazione cristiana è un'esegesi allegorica. La controprova ne è che su san Paolo, il predicatore e l'esegeta per eccellenza, non "allegorizza" nessuno.
25. Su questo concetto di "sostituzione", si vedano le bellissime pagine di Antoine Compagnon, La seconde main, ou le travail de la citation, Paris, Seuil 1979. Pur non trattando esplicitamente del fenomeno mistico, questo autore fornisce una interpretazione illuminante di Origene e della tradizione dell'esegesi biblica. Vorrei citare in particolare questo passaggio: "le discours théologal [non si tratta qui, ovviamente, del discorso teologico in senso moderno] se déploie comme un graphe de la structure présumée de l'Écriture. Le Logos est cette structure, inexprimable comme telle, et seulement representable, actualisable. Tout discours théologal est un accomplissement ou une représentation, un modèle de la structure qui devient ainsi commune à la Bible et à lui-même. C'est pourquoi l'ambition suprême, et nécessaire, de ce discours, est de réaliser, par une analogie ou une proportion ... le rapport qu'il y a entre le Logos et l'Écriture, de procéder du Logos à l'image de l'Écriture, voire de se substituer à elle" (210).
26. Sermo 74 super Cantica Cant., I, 2, Opera II, 240.

27. "Utebatur sane Scripturis tam libere commodeque, ut non tam sequi illas quam praecedere crederetur et ducere ipse quo vellet, auctorem earum ducem Spiritum sequens" (Vita prima, III, 3, 7. PL 185, 307).
28. cf. Georges Duby, Les trois ordres: ou, l'imaginaire du féodalisme, Paris, Gallimard 1978.
29. Per il concetto della donna come "verità", si veda Jacques Derrida, Spurs/Eperons, Chicago-London, University of Chicago Press 1979.
30. Riprendo qui, consapevole di applicarlo a un quadro sociale diverso, e piegandolo a un senso che non è esplicitamente indicato dall'autore, il concetto di marginalità invocato da Michel De Certeau ("L'énonciation mystique"). Per De Certeau, nei secoli sedicesimo e diciassettesimo, il discorso mistico è prerogativa di classi sociali in recessione socio-economica.
31. Sermo 8 super Cantica Cant, IV, 6. Opera, I, 39.
32. Lib. Parab. Genes., C. f. 35^{rb}, 29-39, citato da Lossky, 353n.
33. De gradibus humilitatis, VII, 21, Opera III, 32-33.
34. cf. Etienne Gilson, La théologie mystique de Saint Bernard, Paris, Vrin 1947. "Modicum" sarebbe per Gilson "un mot fréquemment employé par Saint Bernard pour désigner la brieveté de l'union mystique". Nella stessa ottica, "amplexus" sarebbe "une métaphore scripturaire pour désigner l'extase" (128 n). Per una prospettiva vicina alla mia, si veda invece Massimo Cacciari, Icone della legge, Milano, Adelphi Edizioni 1985, specialmente il capitolo "L'angelo sigillato": "il primo passo della via all'invisibile, o di quel 'passage' che fa toccare i due mondi, già costituisce 'una nuova misura del tempo', già de-cide quella concatenazione di tutti gli eventi in una serie, di cui tutti gli uomini uniformemente parteciperebbero, che sembra rappresentare la norma del tempo. Quel 'passage' stesso è un in-stante, autonomo, non concatenabile nella successione; esso rimane inesprimibile attraverso la norma del tempo, ne eccede la costituzione, e, simultaneamente, ne rende affatto problematico il

- preteso dominio. L'in-stante inceppa il normale decorrere, dis-correre, trascorrere, scompiglia la serie, la buca - come se la densità del tempo in quell'attimo raggiungesse una concentrazione tale da impedire il procedere del tempo stesso, arrestasse il tempo nel tempo" (196).
35. Sermo 74 super Cantica Cant., II, 5, Opera, II, 242-243.
36. Basterebbe del resto, ma forse sarebbe un eludere il problema, citare questo passaggio di Origene, che sembra la fonte letteraria immediata di san Bernardo: " Saepe, Deus testis est, sponsum mihi adventasse conspexi et mecum esse quamplurimum; quo subito recedente, invenire non potui quod querebam. Rursus igitur desidero eius adventum et nonnunquam iterum venit; et cum apparuerit meisque manibus fuerit comprehensus, rursus elabatur et, cum fuerit elapsus, rursus a me inquiritur et hoc crebro facit, donec illum vere teneam et ascendam innixa super fratrualem meum". (In Cant., Prima Homilia, PG 13, 45 B-C).
37. Si veda questo passaggio di Guglielmo di Saint Thierry: "Cum enim Scripturarum interiorum sensum et virtutem mysteriorum et sacramentorum Dei cooperimus non solum intelligere, sed etiam quadam, ut ita dicam, experientiae manu palpare et tractare..., tunc demum Sapientia quod suum est exsequitur" (Liber de nat. et dignitate amoris, X, 31. PL 184, 399 AC . La sottolineatura è mia).
38. Con formulazione radicale Derrida parla, a proposito di Blanchot, ma in maniera che mi sembra perfettamente applicabile al mio discorso, di "récit comme cause et non comme relation d'un évènement" (Parages, Paris, Galilée 1986, 189).
39. Sermo 31 super Cantica Cant., III, 6, Opera I, 233.
40. Angela da Foligno, Le livre de la bienheureuse Angèle de Foligno, a cura di Paul Doncoeur, Paris, Art Catholique 1925, 25.
41. Sermo 74 super Cantica Cant, III, 7, Opera II, 244.
42. Se si esclude il già citato De Certeau, gli studi moderni e contemporanei di mistica o ne ignorano la dimensione scritturaria o vi accennano marginalmente come se si trattasse di un fenomeno accessorio.

Si veda ad esempio la voce "mystique" del Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, Paris, Beauchesne 1932-1982 (vol. 10, 1977), che, partendo dal presupposto che dell'esperienza mistica in quanto tale "si ignora tutto", concede che l'unico "indizio" a nostra disposizione per cercare di comprenderla sono dei testi più o meno personali, senza peraltro trarre da questo fatto alcuna conclusione. Ancor più remoto da una consapevolezza scritturaria del mistico il punto di vista dei grandi studi moderni, da William James (The Varieties of Religious Experience, Cambridge, Mass., Harvard UP 1985) a Evelyn Underhill (Mysticism, New York, World Pub., 1955) a Rudolph Otto (The Idea of the Holy, trad. John W. Harvey, London, H. Milford 1923; Mysticism East and West, trad. Bertha L. Bracey e Richenda C. Payne, New York, Macmillan 1932) e dei maggiori studi contemporanei, tra cui cito: Robert Charles Zaehner, Mysticism, Sacred and Profane, London 1957 ; Oxford, Oxford UP 1961; Walter Terence Stace, The Teachings of the Mystics, New York, New American Library 1960 e Mysticism and Philosophy, Philadelphia, Lippincott 1960; Steven T. Katz, ed., Mysticism and Philosophical Analysis, New York, Oxford UP 1978. In questo volume, il saggio dello stesso Katz è notevole per il candore ottimistico con cui riconosce l'impasse gnoseologica in cui versano gli studi di mistica. William Wainwright, un altro studioso di mistica (Mysticism: A Study of Its Nature, Cognitive Value and Moral Implications, Madison, University of Wisconsin Press 1981), si allinea con la concezione cattolica ortodossa, e in particolare con il punto di vista di Maritain, per arrivare a una conclusione consona alla acriticità delle premesse: "theistic mystics perceive God with the same immediacy with which they perceive sense data or their own mental contents" (160). Limitato all'ambito dell'ortodossia cattolica, ma notevole per l'ampia prospettiva offerta sulle origini della mistica è lo studio di Jean Daniélou, Platonisme et théologie mystique, Paris, Aubier, Éditions Montaigne 1944.

43. Si veda il recente volumetto di Philippe Lacoue-Labarthe, La poésie comme expérience, Paris, Bourgois 1986. A partire dalla lettura di alcune poesie di Paul Celan, Lacoue-Labarthe arriva a una definizione del poetico che si avvicina molto alla mia definizione del mistico: "il n'y a pas d' 'expérience poétique' au sens d'un 'vécu' ou d'un 'état' poétique. Si quelque chose de tel existe, ou croit exister - et après tout c'est la puissance, ou l'impuissance, de la littérature que d'y croire et d'y faire croire - en aucun cas cela ne peut donner lieu à un poème. Un poème n'a rien à raconter, ni rien à dire: ce qu'il raconte et dit est ce à quoi il s'arrache comme poème" (: 33).
44. Le livre, 32.
45. La fable mystique, Paris, Gallimard 1982, 139.
46. Angela da Foligno, Le livre, 200.

II - ALLEGORIA

Non c'è lettura della Divina Commedia che non debba fare i conti con il problema dell'allegoria, che è il modo con cui, per concisione a volte fuorviante, ci si riferisce a quello che preferisco chiamare il "gesto scritturario" di Dante. Non ci si stupisce che sia così: capire da dove scrive l'autore, il rapporto del suo testo con i testi che lo precedono, il movimento che lo sottende (e che lo eccede), è il compito imprescindibile di chiunque si ponga di fronte a un testo aspettandosene altro che crude informazioni. Che su questo problema si insista più per Dante che per altri scrittori, non è solo una conseguenza delle complessità generiche di una scrittura che, sotto tanti aspetti, è così aliena dalla nostra sensibilità, così lontana nel tempo e nel pensiero, ma è piuttosto, o serei dire, perché questo nodo centrale in ogni lettura (e in ogni esperienza pensante del mondo) è nella Divina Commedia così scopertamente agito nella scrittura da diventare non il problema soggiacente alla "poesia", ma, per anticipare ellitticamente qualche conclusione, la cosa stessa di cui si parla. In altre parole, il numero vertiginoso delle proposte di lettura della Divina Commedia non si spiega per non so quale fascino esercitato dalla grandiosità della concezione, dalla forza della lingua o dal realismo delle tradizionali figure: ciò che attira il lettore è precisa-

mente la messa in scena della nascita (e della morte) di una scrittura, la rappresentazione di un rapporto col già scritto che si configura come scrittura e destino personale insieme, o piuttosto come "destino scritturario". Questo nodo che sta al centro dell'impresa dantesca e che sembra situarsi alle origini di una nostra sensibilità "poetica" moderna, è stato analizzato seguendo tracce diverse, a partire dai diversi interessi e dalle diverse formazioni dei lettori.

Il primo a tentare questa operazione di lettura è ovviamente Dante stesso, con la sua nota contrapposizione di "allegoria dei poeti" e "allegoria dei teologi", ripresa di primi commentatori e poi a lungo trascurata fino a ricomparire negli ultimi anni, profondamente trasformata, nella critica soprattutto americana. Una qualche dicotomia si ripresenta del resto in tutta la tradizione critica dantesca, sotto guise e nomi diversi: allegoria e lettera, struttura e poesia, religione e filosofia, misticismo e razionalismo, poesia e teologia, profezia e retorica e così via. La critica dantesca dell'ultimo cinquantennio, quella, grosso modo, che si forma direttamente o indirettamente in polemica con la nota posizione crociana di indifferenza nei confronti dell'impianto teologico su cui è strutturata la Commedia¹, sembra concordare sul fatto che alla base del gesto scritturario di Dante

debba essere collocata una profonda convinzione cristiana. Questo non significa però che ci sia accordo su come questa convinzione si espliciti a livello testuale. A grandissime linee, si possono distinguere due posizioni critiche: quella di chi, facendo leva sui testi speculativi di Dante stesso, invoca l' "allegoria dei teologi" come centrale, senza accorgersi di ridurla a poco più di uno stratagemma tecnico, e quella di chi fa di Dante un profeta, uno "scriba" o un mistico infuocato, senza soffermarsi abbastanza sullo spessore propriamente scritturario dell'opera di Dante. In mezzo si situano i critici che cercano un compromesso o una diversa impostazione del problema, ed è in questa linea che vuole situarsi la mia breve riflessione.

La prima posizione, come è noto, è rappresentata principalmente da Singleton. Senza entrare nei particolari di una teoria ormai ampiamente conosciuta, mi limiterò a richiamarne i punti salienti: quando Dante si fa lettore della propria opera, non esita a proporla come chiave di lettura, scavalcando la posizione conservatrice di san Tommaso, quella che in un testo precedente, il Convivio, aveva chiamato, in contrapposizione a quella dei poeti, "allegoria dei teologi". Questa scelta configura, nelle parole di Singleton, un poema "in cui il primo senso, quello letterale, deve essere preso come viene preso il pri-

mo senso, letterale, della Sacra Scrittura, e cioè come un senso storico" ² . Poiché questa soluzione si scontra immediatamente, nel testo stesso dell'Epistola XIII e nella pratica testuale della Commedia con l'ovvia "fittività" dello stile, Singleton ricorre alla famosa formula per cui Dante imiterebbe "il modo di scrivere di Dio". Rimandando a più tardi la discussione - fondamentale - dei significati che sono stati attribuiti ai termini di storia, lettera ed allegoria, mi limiterò ad osservare che questa soluzione che si potrebbe chiamare allegorico-imitativa, dopo aver ridotto l'allegoria alla storicità del senso letterale (sulle tracce di Auerbach, che però sviluppa la sua tesi, come è stato osservato, in senso "rovesciato" rispetto a Singleton), riduce questa pretesa storicità a una "qualità formale del testo", a uno stratagemma tecnico che dipende da un "lettore-complice manipolato dall'autore" ³ . Se questa soluzione di Singleton ha reso possibile una lettura della Commedia sgombra dai pregiudizi antiteologici e anti-"allegorici" da cui la critica soprattutto italiana era segnata, resta difficile sottoscrivere a una interpretazione di Dante come supremo artefice che, con padronanza assoluta e totale dei propri mezzi, riduce un sistema, anzi, il sistema interpretativo della Scrittura a una tecnica di scrittura personale, sia pure, presumibilmente, per tradurre

in questo modo la propria autentica esperienza di cristiano. Il "teologo" che tanta dovizia di analisi testuali dovrebbe far emergere si lascia invece sopraffare da un "poeta" senza scrupoli, intento a mimetizzare la propria menzogna sotto il mantello di una impossibile verità storica.

L'altra tendenza, opposta e complementare, della critica dantesca, è quella che fa di Dante uno strumento nelle mani del Dio, un profeta-vate-mistico che non fa che tradurre "poeticamente" esperienze soprannaturali di carattere eccezionale. Il Nardi, che pure, ironicamente, nega che Dante intenda far ricorso all'"allegoria dei teologi"⁴, arriva alla conclusione, opposta rispetto a quella della scuola singletoniana, che Dante sia da considerarsi propriamente un profeta: "Qual meraviglia se anch'egli, Dante, raccolto a meditare sui mali ond'era travagliata l'umanità per implorarne da Dio il rimedio, egli che, edotto da una dolorosa esperienza e provato dalla sventura, non aveva perduto la fede nella provvidenza, ma anzi l'aveva sentita crescere ogni giorno più vigorosa, qual meraviglia, dico, se la sua speranza di un rinnovamento umano, predisposto dalla volontà di Dio, prese forma di profetica visione, e se una voce interiore, risuonando alla sua coscienza, gli disse come al profeta Geremia: - Sorgi e parla, va, grida alle orecchie di Ge-

rusalemme, - o come al profeta Ezechiele: - Figlio dell'uomo, va alla casa d'Israele e riporta ad essi le mie parole -?"⁵ . E altrove: "Non artificio letterario, ma vera visione profetica ritenne Dante quella concessa a lui da Dio, per una grazia singolare, allo scopo preciso che egli, conosciuta la verità sulla cagione che il mondo aveva fatto reo, la denunziasse agli uomini, manifestando ad essi tutto quello che aveva veduto ed udito" (296). Espressioni analoghe nel Barbi: "Come gli antichi profeti d'Israele" , Dante si sente "investito dell'altissima missione di rivelare 'in pro del mondo' il male presente e le sue cause, e il futuro immancabile rimedio della giustizia e bontà divina; e la fantasia del poeta si innalza a una superba grandiosa immaginazione: come già ad Enea troiano, come già a Paolo di Tarso, così a lui Dante il Signore della terra e del cielo concede di violare il mistero della morte e di penetrare nei regni dell'oltretomba, per attinger forza e autorità alla propria missione dalla diretta conoscenza delle pene eterne e delle sofferenze espiatorie e dell'eterna gioia che immancabilmente ci procura dopo la morte terrena la nostra terrena milizia. Naturale, quindi, che l'alta ispirazione del poeta-vate là dove e quando si effonde come afflato profetico assuma il linguaggio ch'è proprio delle profezie e il mistero delle allegorie e dei simboli"⁶ .

Questa posizione, non che non render conto della specificità dell'esperienza religiosa, non spiega nemmeno come la scrittura si ordini concretamente a questo afflato, a questo entusiasmo. Il ricorso alla categoria trans-storica del profetico, inoltre, non tiene conto del fatto che anche la profezia è un genere letterario, genere di cui non conosciamo le regole e i modi di produzione. Il Barbi, in comprensibile reazione al Croce, identifica il senso allegorico (più generosamente inteso di quanto non lo sia dal Singleton) con il progetto socio-politico-religioso che è solo uno degli aspetti della Commedia, pur integrandovi a mo' di ripensamento "gli altri elementi che [Dante] vi fa confluire dagli eventi della propria vita e del suo tempo, e dalla storia prossima e remota di Firenze e d'altrove, e di tutto ciò che fu oggetto del suo interesse o amore o odio".

Tra "senso allegorico" e "poesia", coincidenza perfetta - e non spiegata: "l'allegoria fa corpo con la poesia"; "l'intendimento più alto del poeta... si fonde senza sforzo e senza lasciar residui nel vivo fuoco della poesia" (121).

Anziché ricorrere alla nozione dell'entusiasmo profetico, alcuni critici cattolici, più attenti alle concezioni ortodosse dell'ispirazione biblica, preferiscono parlare della traduzione "poetica" di un'esperienza religiosa ortodossamente improntata ai testi del to-

mismo. Giovanni Fallani riduce il gesto scritturario di Dante a un'oscillazione tra entusiasmo religioso autentico, cioè garantito "oggettivamente" da Dio, ed entusiasmo poetico atto a integrare l'altro nei punti mancanti. Commentando il famoso "non pur Enea, io non Paolo sono", questo studioso scrive: "la Grazia opera il prodigio: l'Alighieri, pur non avendo su di sé una così alta missione, come egli confessa, è pur chiamato a ritentarla prima della morte, ripercorrendo integralmente il mistero dell'uomo, veduto nella sentenza inappellabile di Dio nei tre regni dell'aldilà" ⁷. Dante, poeta credente, metterebbe in versi la dottrina dell'ortodossia cattolica, in un gesto tranquillo di ripetitore che non rischia nulla. Giovanni Getto, scrivendo sul Paradiso, riconosce nell'esperienza religiosa la molla della scrittura dantesca, per poi ridurla impercettibilmente a "materia" di una "forma" che è invece squisitamente poetica: così il Paradiso è "epos della vita interiore", "dramma della vita della Grazia", "poesia dell'esperienza mistica", lirica dell'adorazione" ⁸. Quanto all'impalcatura teologico-dottrinale, essa è per Getto "estranea" alla poesia e le "resiste" (p. 235).

Nell'ambito dello stesso tentativo di soluzione profetico-mistica del nodo scritturario di Dante si situa, questa volta a confronto diretto con la posizione singletoniana, l'indagine di Mazzeo, che prende

le mosse dall'ovvia critica a Singleton: "la semplice imitazione dell'allegoria di Dio (sic) in maniera estrinseca non avrebbe fatto dell'allegoria di Dante nient'altro che un'allegoria dei poeti. Dante invece rivendica a sé l'ispirazione profetica, la profondità della della visione, il potere di leggere la scrittura di Dio nella propria esperienza e di fonderne gli elementi in un insieme coerente. La sua allegoria, in un certo senso, è concepita per essere qualcosa di più dell'immagine dell'allegoria di Dio nel suo libro della scrittura, dove gli eventi stessi rimandano ad altri eventi; è più di un'immagine perché gli elementi cosmologici, storici, personali del poema possiedono quei significati trascendenti che Dio ha conferito e che Dante ha saputo scoprire"⁹. A partire da questa ipotesi, che condivido in linea di massima, Mazzeo sviluppa un'interpretazione secondo cui la scrittura dantesca (almeno nel Paradiso) si impernia sull'uso della metafora, per finire tuttavia in una dicotomia tra religione e poesia che non è essenzialmente diversa dalla dicotomia osservata presso i critici cattolici italiani, salvo la centralità asserita dell'esperienza mistica¹⁰.

Volendo tentare di impostare il problema del gesto scritturario di Dante per mezzo di categorie più comprensive, sembra indispensabile rivedere il concetto di allegoria così come esso è definito dalla tradizione

patristica. Come, tra gli altri, ha sottolineato fortemente De Lubac (I,2,384-96), il concetto di allegoria quale principio interpretativo della Bibbia sviluppato da Origene e operante in tutta la tradizione esegetica patristica e medievale, si differenzia radicalmente dal metodo di lettura, noto con lo stesso nome, diffuso nell'antichità greca e usato sui testi di Omero ed Esiodo. Questo metodo di lettura, risalente al VI secolo e seguito dagli stoici e dai neoplatonici, consisteva nella "trasposizione simbolica del testo omerico nel vocabolario della cosmologia, della fisica, della morale e della metafisica, come se esso esprimesse o contenesse un senso soggiacente... Il momento ellenico fu essenzialmente una traduzione del mito in termini razionali e intelligibili, senza altra ambizione spirituale o politica" (Compagnon 165).

L'allegoria biblica, che sotto certi aspetti sembra continuare quella dell'antichità classica, si situa invece in una prospettiva radicalmente nuova. Il primo interprete dell'Antico Testamento, e il primo scrittore del Nuovo, è, come è noto, san Paolo: aderendo al messaggio di Gesù che proclama in se stesso il superamento della legge e l'avvento di una nuova libertà, l'apostolo si situa di fronte al libro dichiarando che "la lettera uccide, lo spirito vivifica" (2 Cor. 3,6), ed espone il programma cristiano in questi termini: "noi siamo stati liberati dalla legge, essendo morti a quel che ci teneva

prigionieri, in modo da servire nella novità dello spirito e non più nella vetustà della lettera"(Rom. 7,6). La comunità apostolica primitiva si costituisce all'origine come interprete di un libro che non si tratta di allegorizzare per trarne delle verità filosofiche, né di chiosare per giustificare dei comportamenti rituali, come fa l'esegesi rabbinica, bensì di "rifare", di riscrivere, in un altro libro, il Nuovo Testamento. Origene è il fondatore dell'esegesi cristiana in quanto è il primo a rendersi conto che l'interpretazione che il Nuovo Testamento è dell'antico può diventare a sua volta oggetto di interpretazione: gesto tutto "spirituale" che fonda in effetti una nuova scrittura. Il diritto alla parola, la *παρρησία* del nuovo interprete è fondata sulla fede nella definitività dell'annuncio cristiano, e garantita da essa. Se l'opposizione/riconciliazione tra lettera e spirito, prima paolina e poi origeniana, si apparenta in qualche modo alla figura dell'allegoria pagana, le differenze tra i due sistemi sono però radicali. Scrive De Lubac sull'allegoria cristiana: "Due sensi che si sommano, ovvero due sensi di cui il primo, molto reale in se stesso per quanto esteriore, deve soltanto cancellarsi davanti all'altro o trasformarsi nell'altro a partire da un Avvenimento creatore o trasfiguratore, non sono due sensi che si escludono come si escludono l'apparenza e

la realtà, o la 'menzogna' e la verità"(I,2,517). Anziché stabilire un sistema di corrispondenze tra "immagini menzognere" e verità filosofiche, il nuovo binomio lettera/spirito "induce l'eventualità che ogni proposizione della Scrittura sia equivoca, polisemica e dunque suscettibile di più d'una lettura, storicamente almeno due, quella ebraica e quella cristiana... In contrasto con l'ermeneutica aristotelica e con l'esegesi o l'allegoria greca, il metodo di Origene si definisce come un'intelligenza del doppio senso, del concorrere dei sensi, come un'interpretazione di sensi altri (lo spirito) che si nascondono oppure si danno in un senso immediato (la lettera)" (Compagnon 174). Questo non comporta ovviamente la totale anarchia dei significati: in ultima analisi tutto, seppure in maniera intimamente problematica, viene ricondotto a quella definitività, a quella unicità assoluta di senso che ben presto diventerà il Dio uno e trino del discorso teologico-filosofico. Il discorso esegetico, "se ammette come punto di partenza una certa polisemia, ne riduce ben presto la portata supponendovi un ordine, imponendole di convergere verso un punto in cui tutte le varietà e tutte le contraddizioni vengono trascese, un punto che prende il valore retrospettivo di un referente universale per tutti i significanti accumulati nella lettura" (Compagnon 184). I tre (e poi quattro) sensi scritturali si sviluppano

entro il fondamentale binomio lettera/spirito (equivalente al binomio lettera/allegoria), dove "spirito" rappresenta appunto l'unità definitiva del senso realizzantesi in Cristo e nel cristiano che ne ripete il gesto di interprete. Forse è il caso di insistere sull'assoluta importanza e comprensività di questo binomio fondante, che i commentatori danteschi dell'"allegoria" non sembrano adeguatamente comprendere. Per citare ancora De Lubac, la formula esegetica cristiana "non comporta che due membri, e questi due membri sono compresi e connessi in tale modo, che niente di analogo si trova, neanche vagamente, fuori della fede cristiana. Si tratta di una teoria che, fin nella forma, deve tutto a questa fede e che, nel contenuto, vuole esprimerla interamente. Per non aver fatto questa constatazione fondamentale, più di uno storico ha sperperato tesori di erudizione, o piuttosto ha finito col falsare, ovvero eludere, uno dei più grandi fatti della storia. Per riassumere con una frase: la tradizione cristiana conosce due sensi della Scrittura; i termini generali con cui ci si riferisce ad essi sono quelli di senso letterale e senso spirituale ('pneumatico'), e questi due sensi stanno tra di loro come l'Antico e il Nuovo Testamento; più esattamente e in assoluto rigore, essi costituiscono, sono, l'Antico e il Nuovo Testamento" (I, 1, 305).

Forse è meno facile stabilire esattamente il

valore e la portata di quello che si intende per "lettera", poiché i testi che dovrebbero chiarirlo, oltre alle oscurità intrinseche a ciascuno, coprono più di mille anni di storia. Non potendo fare altro, nel mare magnum della letteratura patristica e medievale, che affidarsi all'autorità di De Lubac, risaliremo con lui fino ad Origene, visto non già come figura isolata e aberrante, ma come "l'autore che domina tutta la tradizione posteriore" (I, 1, 198). Lo sforzo che sarà così tipico della teologia moderna, iniziata con la Scolastica, di conferire una fattualità incontrovertibile agli eventi "riportati" dalla Scrittura, sembra in Origene subordinato all'esigenza di affermare la novità, altrettanto "fattuale", ma in un ordine diverso di pensiero e di realtà, dello "spirito" che col messaggio cristiano si è instaurato nella congregazione dei credenti. C'è in Origene uno sviluppo: nella sua fase iniziale, la riflessione origeniana rimane vicina all'allegoresis pagana e filoniana, per cui dalla "lettera" si trae innanzitutto un insegnamento morale, per passare solo in terzo luogo al livello "spirituale" o "mistico" proprio dell'economia cristiana. Nella seconda fase, il senso spirituale passa non solo dalla terza alla seconda posizione, ma si instaura chiaramente come il senso, l'unico, dell'economia nuova e definitiva. Il testo fondamentale in cui si esprime questa nuova accentuazione,

che rimarrà operante in tutta la tradizione successiva, è quello del commento al Cantico dei Cantici, testo in cui "l'anima individuale appare sempre all'interno della Chiesa, la sua unione col Verbo è indicata come la conseguenza dell'unione di Cristo con la sua Chiesa, le diverse applicazioni che la riguardano sono sempre oggetto di una 'tertia expositio' o di un 'tertius expositionis locus' in dipendenza del mistero della Chiesa" (De Lubac, I, 1, 202-3). Non è un caso che la teoria origeniana prenda forma proprio nel commento al Cantico: per Origene, come per tutta la tradizione cristiana, nel Cantico "si trova la quintessenza dell'insegnamento spirituale della Scrittura" (De Lubac, I, 1, 205):

Istud vero unum canticum est, quod ipsi jam sponso sponsam suam suscepturo epithalamii specie erat canendum; in quo sponsa non adhuc per amicos sponsi cantari sibi vult, sed ipsius jam sponsi praesentis audire verba desiderat, dicens: Osculetur me osculo oris sui. Unde et omnibus canticis merito praefertur, videtur enim caetera cantica quae lex et prophetae cecinerunt. Parvulae adhuc sponsae, et quae nondum vestibula maturae aetatis ingressa sit, decantata: hoc vero canticum adultae, et jam valde robustae, et quae capax sit, jam virili potentiae perfectique mysterii, decantari ¹¹

Ora, in questo commento (sono io qui a sottolineare, non De Lubac), il valore della "storia", e cioè della lettera, lungi dal coincidere con l'enunciazione di una fattualità di intervento divino nella storia di Israele (fattualità che, beninteso, non è negata in quanto

"precedente" il libro stesso), viene metodicamente sorvolato nella sua cruda referenzialità, per essere assunto nel suo valore di metafora assoluta. Applicandosi a "risolvere" il versetto "quoniam bona ubera tua super vinum, et odor unguentorum tuorum super omnia aromata", Origene commenta: "Haec nisi spiritualiter intelligantur, nonne fabulae sunt? nisi aliquid habeant secreti, nonne indigna sunt Deo? Necesse est igitur eum qui audire Scripturas spiritualiter novit, aut qui certe non novit, et desiderat nosse, omni labore contendere, ut non iuxta carnem et sanguinem conversetur, quo possit dignus fieri spiritualium secretorum, et ut aliquid audentius dicam, spirituali cupidine vel amore accendatur; siquidem est et spiritualis amor"¹². Dunque le immagini sponsali del Cantico, libro centrale dell'esperienza cristiana, sembrano per Origene rimandare direttamente a una realtà tutta spirituale, alla quale solo il cristiano può avere accesso: anche nell'ipotesi, che non pare sia presa in considerazione da Origene, che l'autore biblico si riferisca consapevolmente, attraverso la metafora sponsale, al rapporto di Iahvè col popolo d'Israele. La lettera è come eretta in assoluto, nel suo assoluto di metafora senza "cosa trasportata", tanto che, proprio come abbiamo visto avvenire in san Bernardo, l'esperienza stessa dell'interprete non sa dirsi altrimenti che con le stesse immagini, si forma a par-

tire dal libro che "rivela" l'uomo a se stesso, che lo forma così com'è. La possibilità che l'autore si riferisca a una comune storia d'amore viene allontanata come blasfema perché solo letterale, crudamente referenziale: ma se anche si ammettesse questa interpretazione, allora il rapporto tra "figura" e "realtà" deborderebbe così radicalmente da quello tra Antico e Nuovo Testamento da diventare un rapporto di carattere permanente e universale. Può darsi, anzi, questo è ciò che di fatto è avvenuto, che "i teologi non fossero disposti a considerare il senso letterale della Bibbia come fittivo, favoloso e menzognero" ¹³. Ma è errato affermare che "tra di essi, Origene fa figura di eccezione assoluta quando ammette che gli scrittori sacri "salvavano spesso la verità spirituale nel corpo che era, si potrebbe dire, menzogna" ¹⁴. Innanzitutto, occorre insistere che il "corpo di menzogna" di Origene non contraddice affatto l'essenziale storicità del libro come testimone (e suscitatore) di una storia che sola ha permesso che si instaurasse la nuova economia cristiana dello spirito: gli abbracci della sposa sono da eludere nella crudeltà della lettera, eppure sono le sole parole che dicano la totale, radicale novità dello spirito, storicamente fondata nell'avvento di Cristo. In secondo luogo, Origene non rappresenta né un'eccezione né una figura "distante" ¹⁵, se bisogna credere alla lunghissima

e dettagliatissima analisi che De Lubac dedica all'influenza di Origene in tutta la letteratura esegetica successiva (cf. I, 1, 207-304). Origene è "quasi direttamente uno dei principali educatori del medioevo latino. La sua 'visione' della Bibbia e della vita cristiana ne avrebbe influenzato profondamente gli usi e i metodi". Insieme con sant'Agostino, Origene sarebbe diventato "il dottore del senso spirituale della storia. Più di qualsiasi altro, in ermeneutica, in esegesi, in spiritualità, sarebbe stato il grande maestro" (I, 1, 219).

Le tracce di questa influenza non sono difficili da ritrovare: Isidoro di Siviglia, per esempio, parlando del Cantico, raccomanda che "remota historia, nihil secundum litteram sed spiritaliter cuncta sunt accipienda"¹⁶. Per san Bernardo, nella cui opera il commento al Cantico rappresenta il testo più cospicuo, il Cantico è un "theoricus sermo" la cui portata storico-letterale è nulla, cioè non è se non irriducibilmente metaforica: "nihil mihi et litterae huic"¹⁷. Erardo di Béthune scrive: "De visibilibus igitur ad invisibilia transcendamus, quia 'omnis caro fenum'. Litteram ergo, sicut fenum conculcemus, cum pedibus calceatis; quia 'speciosi sunt pedes evangelizantium pacem'. Conculcantes ergo fenum et paleam, veniamus ad medullam. Cum Pater enim operaretur filiis Israel per figuras, iuxta illud: 'Omnia haec contingebant

illis in figura', - Filius autem loqueretur cum discipulis per parabolas, - et Spiritus Sanctus descenderet in discipulis habens linguas igneas: necesse est ut, figuras praesignantes, parabolas disserentes, linguas igneas explicantes, in spiritu ambulemus; quia, ut dictum est, spiritus vivificat" ¹⁸ .

"Lettera" e "storia" non sono concetti distinti nella tradizione patristica, né bisogna ritenere questa contaminazione un prodotto della primitività degli strumenti critici di cui questi autori dispongono. Non che, come si è già sottolineato, i padri aboliscano la storicità, l'irreversibilità nel tempo dell'avvento di Cristo: ma quando commentano la Bibbia, la loro preoccupazione maggiore è di contrapporre lettera e storia da una parte e spirito dall'altra ¹⁹ . Sembra che una preoccupazione positivista di verificabilità storica abbia lasciato la sua impronta su concetti che a questa preoccupazione sono estranei: come avviene per esempio per tanta critica dantesca, da Auerbach a Singleton a Hollander, che vorrebbe spiegare il realismo dantesco mediante i caratteri della "tipologia" biblica. Esiste certamente nella più che millenaria tradizione esegetica una vertiginosa varietà di sottolineature e di strategie intese a chiarire, per lo più a fini apologetici, quali parti della lettera siano da riferirsi ad eventi storici (nel senso moderno)

e quali a un impiego metaforico del linguaggio: ma non credo sia ingiustificato attenersi, per quel che riguarda la tradizione patristica e medievale, a questa contaminazione significativa.

A questo punto va introdotto un ulteriore, importantissimo chiarimento: "spirito" e "allegoria" si equivalgono. La categoria di allegoria sussume le altre che a poco a poco si faranno luce nell'esegesi biblica: quelle di allegoria in senso stretto, di senso morale, di anagogia. Senza poter affrontare qui il problema dei modi in cui avviene questa ulteriore differenziazione, ci si limiterà a seguire ancora una volta De Lubac nella sottolineatura che lo studioso fa di una fondamentale coincidenza tra "allegoria", "spirito" e "salvezza". E' sulla "grande e unica" Allegoria Facti, in cui l'uomo credente è unito, in Cristo, a Dio, che la tradizione esegetica unanimemente insiste, al di là della diversità dei metodi con cui vengono risolte le difficoltà presentate dal testo della Scrittura. Questa grande Allegoria Facti non viene messa in questione dall'allegoria dicti, dall'insieme delle strategie metaforiche che costituiscono il testo globale della "rivelazione". L'allegoria dicti - scrive De Lubac - "tende ad allinearsi, almeno nel suo significato essenzialmente cristologico, con la grande e unica Allegoria Facti. L'esempio più importante di tutti, e perfettamente

manifesto, è quello del Cantico dei Cantici: nell'interpretazione tradizionale, l'opera è da cima a fondo una allegoria dicti; ma questa, nella sua interezza, riguarda l'oggetto totale della rivelazione; essa indirizza incessantemente il lettore a quella realtà insieme storica e spirituale che è l'unione del Verbo di Dio e dell'umanità, l'unione di Cristo con la sua Chiesa" (II, 2, 149). Un altro esempio è proprio quel salmo CXIII su cui la critica dantesca si è abbondantemente esercitata e a proposito del quale De Lubac, riassumendo il senso dei commenti patristici e medievali, scrive: "questo fiume che risale a monte, queste montagne che saltano, ecco dei particolari che non sono molto storici!" (II, 2, 148).

Sembra dunque evidente che la lettura spirituale, o allegorica, della Scrittura, non si limita affatto a stabilire delle corrispondenze "figurali" tra Antico e Nuovo Testamento. De Lubac è chiarissimo in proposito: "Non si confonderà nemmeno questa allegoria scritturale, integralmente compresa, con quella che oggi si chiama... 'tipologia'. L'allegoria scritturale autorizza la tipologia, la fonda, la contiene in sé. Ma se non si vedesse che la tipologia, non si penetrerebbe fino all'essenza della dottrina tradizionale concernente la Scrittura" (I,1, 352). Viceversa, non è indifferente che questa confusione tra allegoria cristiana e "tipologia" sia endemica nella critica dantesca che si

occupa di questo problema. Auerbach scrive: "Il tipo d'interpretazione [dei Padri della Chiesa] mirava a vedere nelle persone e nei fatti dell'Antico Testamento figure o profezie reali della redenzione del Nuovo"²⁰. Per Singleton, "solo Dio ha il potere di scrivere secondo questo tipo di allegoria, per cui l'evento significato dalle parole a sua volta significa l''altro' significato, e solo Dio ha il potere di usare gli eventi come parole, facendo sì che essi si riferiscano a qualcosa al di là di se stessi, solo Lui ha il potere di fare che quell'Esodo (l'evento reale) significhi il nostro viaggio ora" (15). Pépin afferma che "mentre l'esegesi allegorica consiste nell'estrarre da un testo sacro (la Bibbia) o profano (i poemi di Omero, di Virgilio, eccetera) di apparenza narrativa, un insegnamento teorico intemporale, per esempio cosmologico o morale, l'interpretazione tipologica dei cristiani discerne nei personaggi e negli avvenimenti dell'Antico Testamento altrettanti 'tipi' che anticipano la salvezza futura prefigurando la persona e l'opera di Gesù" (31).

Eco, in flagrante contraddizione con le testuali affermazioni di De Lubac: "Sulla base del materiale radunato da De Lubac nel 1959 e da J. Pépin, ... credo si possa ora identificare il metodo figurale con quello dell'allegoria in factis"²¹. Eppure neanche san Tommaso, secondo l'analisi di De Lubac, che dedica molte pagine

della sua opera a confutare una spesso affermata "novità" del grande teologo (II, 2, 285-302), deroga a una concezione dell'allegoria scritturale che vede in essa il paradigma del messaggio cristiano; "allegoria sumitur aliquando pro mystico intellectu, aliquando pro uno tantum ex quatuor"²². "Hic autem sensus spiritualis trifariam dividitur. Sicut enim dicit Apostolus ad Hebreos.. lex vetus figura est novae legis; et ipsa nova lex... est figura futurae gloriae; in nova etiam lege, ea quae in capite gesta sunt, sunt signa eorum quae nos agere debemus. Secundum ergo quod ea quae sunt veteris legi significant ea quae sunt novae legis, est sensus allegoricus; secundum vero quod ea quae in Christo sunt facta, vel in iis quae Christum significant, sunt signa eorum quae nos agere debemus, est sensus moralis; prout vero significant ea quae sunt in aeterna gloria, est sensus anagogicus"²³.

La Scrittura può essere dunque letta secondo la lettera o secondo lo spirito; una lettura "letterale" è inammissibile nell'economia cristiana; la lettura "spirituale", o allegorica, o mistica, non è semplicemente quella che riconosce nei fatti dell'Antico Testamento la "figura" dei fatti del Nuovo: il senso spirituale della Scrittura è quello conosciuto dal credente, da colui che vive, nella fede, il nuovo, grande, invisibile e inverificabile "fatto" della sal-

vezza.

E' vero però che con la Scolastica si introducono spaccature e spostamenti rispetto a una tradizione più che millenaria. In san Tommaso, la lettera diventa oggetto di una attenzione particolare: non già in sé, come lo era - lo si è visto - nell'appropriazione del mistico, ma solo in quanto è in grado di fornire degli appoggi alle tesi del teologo (il nuovo teologo che insegna in una scuola, il teologo logico-dialettico). San Tommaso prende le distanze da un Dionigi che affermava che la teologia simbolica non è "argomentativa", per inaugurare uno stile di pensiero in cui invece l'argomentazione basata sui testi scritturistici regna sovrana. In secondo luogo, e di conseguenza, la metafora viene ricondotta a far parte del senso letterale, non di quello spirituale-allegorico. De Lubac sottolinea che questa distinzione era operante anche nella precedente tradizione, ma riconosce che san Tommaso vi introduce una maggiore coerenza terminologica e concettuale (II, 2, 277-78). Si comprende che nello sforzo di ridurre a sistema, ai fini di una corretta esposizione della dottrina cattolica, l'enorme ammasso dei testi patristici, Tommaso voglia tagliar corto a un'eccessiva proliferazione dei sensi che rischierebbe di "poeticizzare" il messaggio cristiano, al di là di qualsiasi preoccupazione logico-filosofica di ridurlo a "verità". Far rientrare la

metafora nel senso voluto dall'autore significa definire con chiarezza il senso argomentativo della lettera, nonché facilitare il compito del nuovo teologo-filosofo che cercherà di fondare su di essa un sistema concettuale univoco e definitivo²⁴.

Nella direzione aperta da san Tommaso, il senso spirituale diventerà oggetto di una codificazione sempre più marcata, in quella che sarà la moderna teologia. Chiuso il capitolo della scrittura esegetica, chiuso questo "parlare spirituale" che si espande alle porte del silenzio, la storia della testualità cristiana si biforca: il filosofo-teologo da una parte, lo spirituale "mistico" dall'altra²⁵. Una certa libertà di espressione sarà ancora concessa al "mistico", ma verrà esercitata tutta una serie di controlli per assicurare che questi non incrinino la nuova ortodossia. Chi si approprierà del diritto alla parola sarà invece il poeta: riemerge infatti, con una nuova legittimità, una figura che per dodici secoli era scomparsa sotto quella del "teologo" (nel senso spirituale-esegetico-mistico). "Poetica non capiuntur a ratione humana propter defectus veritatis qui est in eis"²⁶: la scrittura poetica rappresenta per san Tommaso un modo spurio di conoscenza, inferiore rispetto alla conoscenza razionale (o a una conoscenza supra razionale, ma garantita dalla ragione) che è propria della filosofia e del-

la teologia. Anzi, poiché non c'è verità che non sia in qualche modo razionale, il poeta non ha niente da rivelare. San Tommaso non sembra disposto, contrariamente alla pratica se non alla teoria dell'esegesi biblica patristica, ad accettare che lo spirito nuovo del cristiano sia titolo sufficiente ad assicurare alla sua parola, alla sua scrittura, un valore assoluto. Non è tanto, come sostiene Eco, che Tommaso per primo affermi che l'allegoria in factis, intesa come tipologia, vale solo per la storia sacra e non per la storia profana ²⁷. Ma mentre la tradizione patristica è tutta assorta, da un lato nella "grande, unica Allegoria Facti" che è il mysterium ecclesiae, dall'altro ad appropriarsi la lettera del libro da cui il mysterium è costituito, san Tommaso è interessato soprattutto a tradurre il messaggio biblico in un discorso razionale perfettamente organizzato: "lo scolastico - scrive Chenu - si accanisce a isolare il senso proprio, il senso 'più proprio' di una parola, come si accanisce a stabilire una definizione: ne abbondano esempi in san Tommaso... E' di qui che deriva, nel latino scolastico, la ripugnanza per il linguaggio metaforico e, in generale, per l'impiego delle figure di pensiero e di lingua; esse non resistono alla più elementare astrazione" (93). Nella scrittura di san Tommaso, "l'antitesi e l'allitterazione verbale sono proscritte; le similitudini sono

strettamente disciplinate; la metafora e tutte le immagini analoghe sono riassorbite. Se san Tommaso tiene fermo il principio aristotelico secondo il quale ogni intelligibilità passa per il sensibile, d'altra parte limita e quasi si sente costretto a giustificare il metodo dionisiano dei simboli. La metafora resta un'infermità ...; analogamente riduce al loro coefficiente razionale le espressioni sperimentali e le amplificazioni affettive dei mistici, come del resto i tropi e le figure della Scrittura" (Chenu, 99-100). In questo, piuttosto che in una singola operazione teorica, consiste la novità della svolta rappresentata da san Tommaso (e non solo da lui): in questo applicare i criteri di una riscoperta razionalità al discorso spirituale - eminentemente poetico - dell'esegesi biblica: per cui colui che si sa e si vuole spirituale-mistico-poeta dovrà scoprire e difendere un nuovo territorio.

Vediamo ora come si situa Dante, a livello di riflessione teorica, rispetto a questa tradizione multisecolare. Come è noto, e per riassumere il più brevemente possibile un argomento già così frequentato, in uno dei due testi in cui tratta la questione, quello del Convivio (II, 1, 2-8), Dante sembra contrapporre due diversi tipi di allegoria: quella dei poeti, facitori di favole, che è "quello che si nasconde sotto

'l manto di queste favole, ed è una veritade nascosta sotto bella menzogna"; e quella dei teologi, di cui però si dice soltanto che "questo senso prendono altrimenti che li poeti". Segue un'esemplificazione, tratta dalla Scrittura, che sembra contraddire l'intenzione espressa di volersi adeguare, nell'esposizione della canzone, al modo dei poeti. Da questo passaggio la cui coerenza teorica sembra lasciare un po' a desiderare, si possono tuttavia trarre delle indicazioni di carattere generale. Innanzitutto, Dante in esso si mostra informato - e non necessariamente, o non soltanto, attraverso san Tommaso - della tradizionalissima opposizione tra poeta (e il poeta è pagano sempre) e teologo, l'uno ridotto alla menzogna, di vita e di espressione poetica, l'altro, poiché credente, salvo nella verità. In secondo luogo, Dante, estendendo anche al testo del "poeta" sensi che la tradizione mostrava riservati al teologo (sia pure senza riuscire a farne una presentazione coerente), sembra già esprimere una volontà di rivendicare alla poesia, o piuttosto a se stesso in quanto nuovo poeta, più di quanto la tradizione patristica concedesse. Sembra però - terza indicazione - che il coraggio (e la materia) di questa rivendicazione finalmente gli manchi: Dante sa di aver parlato, nelle canzoni, da poeta non teologo, sa cioè che la sua scrittura non tocca ancora le ragioni ultime, il destino dell'uomo di fronte a Dio e alla morte,

né tocca le proprie ragioni ultime di scrittura, il proprio silenzio, e perciò non può pretendere a una "fattualità" di sovrasensi ²⁸ . O forse queste cose non le sa ancora chiaramente: le intuisce soltanto alla luce di una tradizione solida di secoli, e quando finalmente le comprenderà, il Convivio sarà abbandonato come un vestito troppo stretto.

Nell'Epistola XIII Dante parla da un luogo ormai molto diverso. Anche a prescindere dall'importantissimo contesto, in cui si discutono questioni di visione e di ineffabilità, si possono sottolineare due punti della lettera che funzionano un po' da spie della mutata prospettiva di Dante. Un primo punto, discusso da Umberto Eco, riguarda la descrizione dei sensi secondo cui il poema va letto (essendo stato, se ne deduce, costruito in maniera analoga): "primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram". Eco critica una traduzione corrente di questa espressione, che riduce di fatto l'allegoria di cui si parla alla vecchia allegoria "dei poeti": "il primo significato è quello che si ha dalla lettera del testo, l'altro è quello che si ha da quel che si volle significare con la lettera del testo". "Se così fosse - scrive Eco - , Dante sarebbe assai ortodossamente tomista, perché parlerebbe di un significato parabolico, inteso dall'autore, che quindi potrebbe esse-

re ridotto, in termini tomisti, al significato letterale" (28). Invece, "sembra proprio che Dante voglia parlare 'delle cose significate dalla lettera'" (29). Seguiamo fin qui Eco, per abbandonarlo quando conclude "e quindi di una allegoria in factis (che Eco assimila, come abbiamo visto, e insieme a tanti altri, alla "tipologia"). I "significata per litteram" sono i "fatti" della salvezza cristiana in Dante, il suo crederci salvato attraverso il Verbo, il suo essere inserito in una comunità di salvati: a prescindere dalla storia, pur sempre menzognera, "fittizia", che dice questo fatto centralissimo e unico.

La seconda spia è il fatto che nella lettera a Cangrande, diversamente dal Convivio, si parla non di quattro, ma di due sensi fondamentali: "Et primus dicitur litteralis, secundum vero allegoricus sive moralis sive anagogicus". E più sotto, dopo che i tre sottosensi dell'unico senso spirituale sono stati spiegati per mezzo di esempi: "Et quamquam isti sensus mistici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi". Se leggiamo correttamente, non sembra ci possano essere dubbi che l'allegoria di cui parla ora Dante è un'allegoria di ben altro peso rispetto a quella del Convivio: non si tratta di una scelta astratta che Dante farebbe tra due stili diversi, anzi,

la scelta per lui non sussiste più. Il poeta ha così approfondito le ragioni del suo scrivere (e, in maniera perfettamente concomitante, il significato del suo essere cristiano), che non riesce a concepire una scrittura che non possieda tutto lo spessore reale della sua fede. Come nell'allegoria, o senso spirituale, della tradizione esegetica, non ci si limitava alla "piccola" allegoria tipologica, ma si cercava piuttosto di definire un senso nuovo e libero, spirituale appunto, nello "svelamento" della grande, unica Allegoria della salvezza, così Dante non si preoccupa affatto di giustificare la riconosciuta fittività del suo costruito per mezzo di elaborate strategie imitative, ma intende asserire quella che è troppo poco definire "dignità filosofica" (Eco, 29) della sua poesia. Scrive Tateo, in polemica con la "scuola americana" dell'allegoria dei teologi: "generalmente si fa notare che ai poeti Dante attribuisce una concezione dell'allegoria come rivestimento 'favoloso' di verità, ai teologi una concezione dell'allegoria come nascondimento di verità sotto il racconto di vicende 'reali', quali son quelle narrate nei testi sacri. La differenza sarebbe dunque nella 'lettera', favolosa per i poeti, positivamente 'vera' per i teologi. Senonché Dante dice... che poeti e teologi 'prendono' il senso allegorico, non che essi divergano per il modo diverso di nascondere la verità

... La diversità cui Dante allude riguarderà quindi i limiti del termine allegoria, assunto dai poeti, ossia dai cultori della poesia classica e profana, a designare quella serie di verità umane e razionali che la poesia sottintende, e assunto invece dai teologi, i cultori dei sensi divini, a designare il complesso delle verità di ordine spirituale che un racconto biblico contiene, e che possono essere contenute nella poesia, non tanto per la sua favolosità quanto perché i poeti pagani non potevano aver riposto consapevolmente nei loro scritti delle verità di ordine spirituale, nè i loro scritti potevano avere la ricchezza di sensi che contengono i testi sacri, e che è, propriamente, l'allegoria" ²⁹ .

Dante sembra dunque situarsi, al di sopra della diffidenza di Tommaso nei confronti della poesia, in diretta continuità con la tradizione mistico-esegetica a cui appartengono le autorità citate nella lettera a Cangrande: una tradizione in cui l'autore, colui che ha la responsabilità di trasmettere attivamente il messaggio cristiano, parla liberamente, nello "spirito", non per costituire una verità filosofico-teologica, ma per "rifare" una scrittura assoluta, affidata alla fragilità della metafora.

A questo punto, e per concludere provvisoriamente, vorrei soffermarmi brevemente su un altro testo

teorico di Dante, il De Vulgari eloquentia, che in alcuni suoi passaggi significativi è stato ricondotto da Maria Corti precisamente a una delle autorità mistiche citate nella Epistola XIII³⁰. Si tratta dell'Epistola ad Severinum de caritate, un testo che fino ai nostri giorni è stato attribuito a Riccardo di san Vittore (mentre ora Gervais Dumeige, riferisce Maria Corti, ha dimostrato che è in realtà di frate Ivo). Già il Cassella³¹ aveva individuato in un passaggio di questo testo la fonte dantesca per la definizione di dolce stil nuovo:

E io a lui: - I' mi son un che, quando
 Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando.

Purg. 24, 52-54

La Corti sottolinea nuove corrispondenze formali messe in luce dall'edizione del Dumeige:

Solus proinde de ea (caritate) digne loquitur qui secundum quod dictat interius, exterius verba componit.
 Epist. I, 1, 12-13

Nel De vulgari eloquentia (I,4), Dante afferma che è Dio il primo a parlare all'uomo, con linguaggio non verbale, e che l'uomo deve rispondere per esprimere gratitudine. Mentre il tema del linguaggio non verbale divino è presente presso altri autori (beninteso, autori-esegeti-spirituali), il tema della priorità del linguaggio divino, insieme ad altre coincidenze formali,

sembra collegare Dante, secondo la Corti, a questo testo dello pseudo Riccardo di san Vittore. La studiosa conclude: se lo stesso testo mistico affiora nella mente di Dante sia per il rapporto Dio-Adamo sia per l'altro Dio d'Amore-poeta, la cosa è ... sollecitante, perché allora da una sorta di equazione fra Dio che parla all'anima nell'afflato mistico e il dittatore Amore che parla al poeta, può nascere, complice l'allegoria in factis adamitica, un'altra equazione fra lingua universale e naturale adamitica e lingua universale e naturale poetica" (55).

Viene qui confermato, per altro verso, che il modello teorico in cui si cala la scrittura di Dante - vedremo con quali complicazioni a livello testuale - sia proprio quello della scrittura mistica o "allegorica", nella quale Dante ha percepito quell'assolutezza verbale - nel senso del verbo teologico - di cui si sa capace.

N O T E

1. Benedetto Croce, La poesia di Dante, Bari, Laterza 1929. Cito questo passaggio, dall'edizione del '61: "... sembra chiarito il modo in cui bisogna trattare, o il conto in cui bisogna tenere, le parti strutturali della Commedia, che non è di prenderle come schietta poesia, ma nemmeno di respingerle come poesia sbagliata, si invece di rispettarle come necessità pratiche dello spirito di Dante, e poeticamente soffermarsi in altro... leggere Dante proprio come tutti i lettori ingenui lo leggono e hanno ragione di leggerlo, poco badando all'altro mondo, pochissimo alle partizioni morali, nient'affatto alle allegorie, e molto godendo delle rappresentazioni poetiche, in cui tutta la sua multiforme passione si condensa, si purifica e si esprime", 66-67 .
2. Charles S. Singleton, Dante's Commedia: Elements of Structure, Baltimore - London, Johns Hopkins UP 1977, 89 .
3. Giuseppe Mazzotta, Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy, Princeton, Princeton UP 1979, 231 .
4. Bruno Nardi, Nel mondo di Dante , Roma, Edizioni di storia e letteratura 1944. Si veda il passaggio seguente: "nelle canzoni del Convivio gli unici sensi da tener d'occhio sono quello letterale e quello allegorico come l'intendono i grammatici, e... il senso allegorico, che anche l'autore dell'epistola riconosce alla Commedia, non ha nulla a che vedere coi sensi scritturali da lui prima ricordati, e si può agevolmente ricondurre al senso allegorico dei comuni componimenti poetici assai frequenti nel medio evo. Qualsiasi tentativo di cavare dal poema dantesco i sensi mistici che i teologi ebrei e cristiani solevano ricavare dalla Bibbia è un tentativo semplicemente cabalistico" (61). Il che, tra parentesi, sembra dimostrare che neppure il Nardi è molto a suo agio in materia di esegesi biblica!
5. Dante e la cultura medievale, Bari, Laterza 1942 , 294 .
6. Problemi fondamentali per un nuovo commento della Divina Commedia, Firenze, Sansoni 1956, 117 .
7. Dante poeta teologo, Milano, Marzorati 1965, 227 .

8. Aspetti della poesia di Dante, Firenze, Sansoni 1966, 196 .
9. Joseph Anthony Mazzeo, Structure and Thought in the Paradiso, Ithaca, Cornell UP 1958; New York, Greenwood Press 1968, 37 .
10. "Dante, the pilgrim, nearing the end of his journey knows that if grace is bestowed at all it is granted only to prayer. Therefore the poet Dante enclosed the whole moment of mystical contemplation in the chain of prayer going from Beatrice to St. Bernard, from St. Bernard to the Virgin Mary, and from the Virgin to God, at whose direct request the divine essence unfolds itself" (5).
11. In Cant. Prologus, PG 13, 77 B.
12. In Cant. Homilia prima, PG 13, 39 D.
13. Jean Pépin, Dante et la tradition de l'allégorie, Conférence Albert le Grand, Montréal 1969; Paris, Vrin 1970 , 66 .
14. Pépin (66) cita Origene: ἐν τῷ σωματικῷ [...] ψευδεῖ (In Iohann. X, 5, 20)
15. cf. l'Origene "wild allegorizer" di Robert Hollander, Studies in Dante, Ravenna, Longo Editore 1980, 42 .
16. L. de var., 9, IX, 4. Citato da De Lubac, I, 2 , 449.
17. Sermo 73 super Cantica Cant., I, 2, Opera II, 234.
18. Contra Valdenses, 24, BMP, Lyon 1677, 24, 1570 G. Citato da De Lubac, II, 2, 132 n.
19. cf. De Lubac, I, 2 , 425-439.
20. Erich Auerbach, "Figura", Studi su Dante, Milano, Feltrinelli 1983 (187). Anche in Scenes from the Drama of European Literature, Minneapolis, University of Minnesota Press, 30. Auerbach parla in verità "anche" dell'interpretazione spirituale della Scrittura, ma sembra limitarsi ad accostare due metodi senza sottolinearne la fondamentale unità dentro l'allegoria.
21. "L'Epistola XIII e l'allegorismo medievale", Carte semiotiche, numero 0 (ottobre 1984), 20n .

22. In Gal., V, 7.
23. S. Th. I, 1, 10.
24. cf. Compagnon 177.
25. Chenu sottolinea che san Tommaso, nonostante la sua insistenza sul valore letterale della Scrittura come supporto dell'argomentazione teologica, non trascura la "sovrapposizione" dei sensi spirituali praticata dai Padri, ponendosi così in un certo senso in continuità con essi. Lo studioso aggiunge però questo interessante chiarimento: "De fait, ce n'est sans doute jamais de son cru que saint Thomas propose un sens mystique: il est emprunté à saint Augustin, à saint Jean Chrysostome, à saint Grégoire, soit expressément, soit à travers l'anonymat des florilèges et des gloses, renforcés au XII siècle par de répertoires d'allégories". Segue un commento significativo: "Il faut noter cependant que le transfert de ces sens spirituels dans l'enseignement scolaire comporte un certain durcissement, par l'objectivation de valeurs qui, de naissance, étaient consubstantielles à des ensembles rituels et figuratifs, à une initiation aux mystères, à la foi opérante d'une catéchèse ou du moins (par exemple, dans la lectio divina monastique) au climat d'une communauté spirituelle en acte d'intelligence vitale". (M.-D. Chenu, Introduction à l'étude de St. Thomas d'Aquin. Montréal, Institut d'études médiévales; Paris, Vrin 1950 [217-18]).
26. S. Th., I, 1, 9.
27. Per Eco questa sarebbe la grande novità introdotta da san Tommaso, novità che liquiderebbe "l'allegorismo universale, il mondo allucinato dell'ermeneutica naturale tipico del Medioevo precedente" (26). Si avrebbe così "in un certo senso una laicizzazione della natura e della storia mondana, e cioè dell'universo intero post-scritturale, ormai estraneo alla invadente regia divina" (26). In De Lubac non si trova traccia di questa innovazione tomistica. Se i fenomeni descritti da Eco sono veri, essi sembrano piuttosto far parte della evoluzione generale a cui si è accennato, e non sembrano offrire una chiave particolarmente utile per una lettura di Dante.
28. Così infatti si esprime Dante nel Convivio: "E io adunque, che non seggio a la beata mensa, ma, fuggito de la pastura del vulgo, a' piedi di coloro

che seggiono ricolgo di quello che da loro cade,
e conosco la misera vita di quelli che dietro
m'ho lasciati, per la dolcezza ch'io sento in quel-
lo che a poco a poco ricolgo, misericordievolmente
mosso, non me dimenticando, per li miseri alcuna
cosa ho riservata, la quale a li occhi loro, già
è più tempo, ho dimostrata; e in ciò li ho fatti
maggiormente vogliosi" (I, 1, 10).

29. Francesco Tateo, Questioni di poetica dantesca,
Bari, Laterza 1972 (109-111).
30. Maria Corti, Dante a un nuovo crocevia, Firenze,
Sansoni 1981 (52-56).
31. Mario Casella, rec. a "Il dolce stil novo" di F.
Figurelli. Studi danteschi 18 (1934), 105-126.

III - L'ATTRAVERSAMENTO DELLA MENZOGNA

L'aver stabilito che Dante si colloca in continuità con la tradizione esegetica precedente la sistematizzazione tomistica significa innanzitutto che nell'opera della maturità dantesca il dato primordiale è l'avvento della salvezza, il fragile ma ineradicabile oggetto della fede. Significa, per ricorrere al concetto fondante di questa tradizione, la priorità dello "spirito" rispetto alla "lettera", della nuova scrittura rispetto alla codificazione dell'antica. Significa in secondo luogo, e di conseguenza, l'irriducibilità del dato scritturario, la sua assoluta centralità nell'esperienza cristiana. Dovrebbe essere chiaro a questo punto che "dato scritturario" e "Sacra Scrittura" non si equivalgono: il messaggio cristiano, che si fonda su una lettura "spirituale" dei libri dell'Antico Testamento, inaugura un percorso scritturario la cui suprema libertà sarà controllata solo dalla fede. Tale percorso si distende di fatto per più di un millennio, realizzando in sé quella che si potrebbe chiamare una consapevolezza "poetica" del reale, una visione del mondo in cui la scrittura, costantemente rinnovata a partire da un testo inaugurale, e garantita nella sua validità dall'incarnazione del Verbo, assume un ruolo di asso-

luta centralità. Di "allegoria dei teologi" si tratta dunque per Dante, senza però che questo comporti, come si è già sottolineato, l'accezione "tipologica" del concetto di allegoria, né pertanto l'ossessiva preoccupazione di "imitare" in questo senso senso limitativo la Sacra Scrittura. Come si vedrà, la scrittura di Dante si muove invero, e con suprema intensità, attorno ai concetti di vero e di falso, ma non li risolve affatto mediante una finzione che esiga di essere trattata come verità. Il soggetto della Divina Commedia, quello "vero" o "spirituale" o "allegorico", è, sia testualmente che teoricamente, dichiaratamente, "homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est" (Ep. XIII, 8, 25). In maniera implicita nella dichiarazione teorica, sommamente esplicita a livello testuale, il soggetto vero della Commedia è l'uomo Dante di fronte alla morte, il facitore di senso di fronte al tremendo non-senso del Dio silenzioso. Non occorre ricorrere alla tipologia per render conto di questa configurazione che vale anche per la scrittura del mistico e per quella del nostro poeta moderno. La storicità di Dante e del suo corpo a corpo con le parole, il suo dirsi in quanto uomo simbolico e cristiano, sono fuori discussione: "allegoria" è il dirsi, lo scriversi, di questo realissimo, unico e irripetibile

evento.

Abbiamo già visto come questa impresa non sia innocente neanche per il mistico-esegeta: il dirsi, il confrontarsi con i testi che hanno formato la propria fede, ha luogo secondo modelli retorici precisi, a partire da una scrittura trasmessa che si avverte come commentabile all'infinito. Abbiamo visto come il mistico sia cosciente della irriducibile scritturarietà della propria esperienza, nonché della potenziale falsità delle parole che la intessono. Nel mistico lo scoglio della menzogna viene eluso grazie da un lato all'assoluta priorità che l'esegesi, o allegoria interpretativa, assume nella sua scrittura e, dall'altro, a un allineamento tendenzialmente perfetto tra scrittura ricevuta ed esperienza personale. Abbiamo visto l'immagine dell'osculum passare direttamente dal testo biblico commentato ad una scrittura personale sorretta da una disponibilità poetica aperta al paradosso, all'aporia, all'immagine, alla metafora assoluta. In questo senso Dante non è uno scrittore mistico: come si vedrà, il suo scrivere attraversa scopertamente il campo della "menzogna": là dove l'immagine non è semplicemente necessitata da una volontà di dirsi che non conosce altre strade, ma è come gratuitamente scelta e assaporata come suprema, diabolica possibilità, per essere gradualmente, ma ma del tutto, eliminata nel corso del viaggio

testuale.

Ecco perché le interpretazioni della Commedia che si basano sull'uso della metafora - o del simbolo - sono inadeguate a spiegarne tutta la traiettoria. Mi riferisco in particolare a quello studio di Mazzeo a cui si è già avuto occasione di accennare: "E' nei termini di una teoria della metafora, comprendente l'allegoria, che Dante ha formulato chiarissimamente il suo pensiero sulla verità poetica e sulla rivalità del poeta nei confronti del teologo e del filosofo quanto alla rivendicata conoscenza delle ultime realtà" (38). "Nel citare l'uso della metafora in Platone, e cioè in un filosofo, Dante sottolinea che per esprimere le ultime realtà, inesprimibili in se stesse, perfino il pensatore deve ricorrere a delle tecniche che la dottrina prevalente considerava principalmente proprietà dei poeti. Lo Spirito Santo, dettando la Scrittura agli scribi divinamente ispirati, aveva, per così dire, usato le metafore per adattare verità sopraterrestri a terrestri intelletti. Così anche il poeta e il pensatore possono entrambi raggiungere una sfera di visione e di pensiero, il cui contenuto, quando essi 'ritornano', può essere trasmesso solo simbolicamente" (39). Il passaggio a cui Mazzeo si riferisce è il paragrafo 29 dell'Epistola XIII: "Vidit ergo, ut dicit, aliqua 'que referre nescit et nequit rediens'. Diligen-

ter quippe notandum est quod dicit 'nescit et nequit': nescit quia oblitus, nequit quia, si recordatur et contentum tenet, sermo tamen deficit. Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt: quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum; multa enim per lumen intellectuale vidit que sermone proprio nequivit exprimere". Dante si riferisce qui, come è evidente, alla realtà della propria "visione" e insieme all'inadeguatezza della lingua ad esprimerla, ma non affronta tutta la complessità del proprio nodo scritturario. Né si può dire che, a livello testuale, l'inadeguatezza della parola sia una costante strutturale delle tre cantiche nella loro globalità ¹. Il ricorso alla metafora, o all'allegoria intesa come metafora prolungata, non basta a spiegare la Commedia nella sua dia-bolica, non solo angelica e simbolica, strategia.

Soggiacente a questa interpretazione sta una concezione "profetica" della scrittura dantesca che, per quanto ripetutamente proposta dalla critica, non è facilmente tenibile. Scrive il Mazzeo: "La finzione del viaggio soprannaturale della Commedia non è una finzione che appartenga, per esempio, al tipo delle finzioni della poesia pagana intorno a Orfeo. E' piuttosto quello che noi chiameremmo mito platonico, una resa in termini di tempo e di spazio della conoscenza intuitiva

dell'eternità, immagine che, essendo appunto mobile, è in qualche misura fittizia. Eppure è l'immagine, la rappresentazione di un'altrimenti inesprimibile realtà. Le visioni che entrano direttamente nell'immaginazione, senza passare attraverso i sensi, potrebbero essere sostenute dall'autorità che sta dietro le visioni della Sacra Scrittura, Amore le detta come le dettò agli antichi profeti... il Paradiso, anzi, tutta la Divina Commedia, è la traduzione in termini di luce sensibile della visione al di fuori del tempo di una luce spirituale o intellettuale; un adattamento per gli occhi del corpo di ciò che è stato visto dagli occhi dell'anima" (42). E' vero che la Commedia non è una "finzione" o una "composizione" ² equiparabile a quelle che hanno a protagonista Orfeo: ma solo nel senso in cui essa non è pensata in modo da poter essere tradotta in astratti termini concettuali (come si pensava che la poesia pagana fosse, in un regime di allegoresi appunto pagana), cioè nel senso in cui la sua "allegoria" è la totalità dell'uomo salvato in Cristo. Da questa allegoria fondamentale alla lettera della Commedia, a quello "status animarum post mortem simpliciter sumptus" (Ep. XIII, 8, 24), quanta strada per Dante, quanto periglioso farsi di parole: non sembra davvero, come si cercherà di far rilevare a livello testuale, che Dante "traduca" semplicemente

una visione, intellettuale o meno, in termini sensibili. Anche ammesso - cosa che non mi sembra in fondo provata neanche dagli studiosi che più insistono sulla matrice biblico-profetica della Commedia³ - che l'opera di Dante si ispiri largamente ai testi profetici dell'Antico Testamento, resterebbe da analizzare il meccanismo poetico che fa funzionare quei testi, al di là di una approssimativa nozione di "ispirazione divina". Sappiamo troppo poco delle condizioni di produzione testuale della letteratura profetica vetero-testamentaria per poter decidere che Dante si situa su questo versante del fare poetico. Non sembra in ogni caso che si possa collegare direttamente, come fa il testo citato di Mazzeo, profetismo biblico e dottrina della metafora, una dottrina che viene elaborata, tra gli altri, dallo Pseudo-Areopagita per render ragione di testi che sono già considerati "sacri" e pertanto in pericolo di "letteralizzazione". Si tratta, come abbiamo visto, di un costante richiamo allo spessore scritturario del reale e alla necessità di "vederlo" travalicandolo: la dottrina della metafora non dice niente sulla produzione di questi stessi testi, anteriori di secoli e appartenenti a una cultura diversa, mentre, lungi dal confermare un entusiasmo divino che trapassa direttamente in immagini, insinua l'irrisolvibile medietà della scrittura. Quanto al mito platonico, non c'è niente di più lontano sia da

una nozione di immediatezza metaforica - le immagini essendo usate per trasmettere le idee preesistenti che circolano nel dibattito filosofico, l'unico che possieda vera dignità conoscitiva; sia dal concetto dell'allegoria cristiana, dove l'"esperienza", la lettura personale, la "conversione" e l'assoluta "novità" dello spirito rivestono un valore di dato fondante, al di qua di un discorso filosofico-concettuale che è avvertito come insufficiente se non addirittura deformante.

Tornando alla nozione dell'immediatezza e della aretoricità dell'immagine che sarebbe propria dell'ispirazione profetica, sarà utile soffermarsi brevemente sulla dottrina del poeta-vate sulla quale, di fronte alla ineludibile retoricità del costrutto dantesco, finiscono col ripiegare i proponenti del profetismo di Dante. Come sottolinea Francesco Tateo, la dottrina del poeta-vate, seppure già presente nel Medioevo accanto (e subordinatamente) ad altre poetiche, prende piede nel tardo Medioevo proprio in risposta alla sfida dantesca: nella mente di molti dei primi commentatori, "si configurava uno strettissimo rapporto tra il linguaggio di un grande poeta e quello dei sapienti e dei santi dell'antico e del nuovo testamento, in virtù dell'altezza dell'argomento e dell'illuminata virtù dell'immaginazione. La lettura dell'opera dantesca, da parte di questa generazione, è fatta chiaramente

te in chiave umanistica, poiché la stessa considerazione della 'divinità' del poema non significa affatto che esso venisse interpretato alla stessa maniera, in cui venivano interpretate le pagine bibliche dai teologi. La 'divinità' sua riguarda l'altezza d'ingegno, suscitata nell'autore dalla potenza divina e dalla elevatezza e santità dell'assunto" (23). Chiarisce infatti il Tateo che la dottrina del poeta-vate, quale essa è elaborata dagli umanisti, rivela "un atteggiamento di indifferenza verso la agguerrita dottrina teologica circa il linguaggio biblico, secondo la quale il poeta, nel senso umano della parola, quale inventore di favole e di allegorie, non poteva assolutamente trovare posto fra gli scrittori delle sacre pagine, per la natura sostanzialmente diversa della sua opera, la quale, anche se alimentata dalla divina sapienza, trovava limiti irrimediabili nel carattere 'umano' del suo linguaggio" (21). Sono questi i primi passi di una rivalutazione moderna della poesia come succedanea della religione, rivalutazione che coesiste con il proclamato (e sempre più superficiale) rispetto per la dottrina cristiana e i testi sacri che la originano.

La Commedia, che pure dà incremento e fornisce sostanza - come prova fra tutti il commento del Boccaccio - a questo dibattito e a questo profondo mutamento di prospettiva, che senza di essa difficilmen-

te si sarebbe verificato, non nasce tuttavia, come si cercherà di evidenziare a livello testuale, da una poetica dell'invasamento, della metafora trasparente, della traduzione immediata della "visione", poetica che peraltro abbiamo visto non corrispondere neanche all'esperienza scritturaria del mistico. Né d'altra parte, come si è cercato di mostrare attraverso la discussione sull'allegoria e come si evidenzierà a livello testuale a proposito della visione e della ineffabilità, la Commedia si risolve interamente in una consumata costruzione retorica, una "fictio" autosufficiente, espressiva di verità eterne intellettualmente formate al di fuori di essa. Le due opposte letture che fin dai primi commentatori sono state fatte di Dante hanno entrambe un fondamento realissimo nel testo della Commedia, ma fra esse va cercata una cerniera che renda intelligibile il funzionamento del testo nella sua interezza.⁴ Se abbiamo identificato la grande allegoria cristiana elaborata da secoli di letteratura patristica come la scaturigine ultima della Commedia, opera di un Dante sempre più intimamente cristiano - e se evidenzieremo a livello testuale tracce profonde di questo situarsi "mistico" - , dobbiamo ora vedere come questo tipo di scrittura spirituale si sposa con la "fittività", altrettanto proclamata e altrettanto insistente, del "poema-sacro".

La metafora-concetto chiave mi sembra quella di menzogna. Abbiamo già visto la sfiducia del mistico nella veridicità di un linguaggio di cui peraltro non rinuncia a servirsi abbondantemente: ma né l'esegeta né il mistico "illetterato" (donna, soprattutto) che si sofferma a raccontare le proprie esperienze di convertito, deve affrontare direttamente il problema, non già di rivelare con immagini sensibili verità soprasensibili, ma di fabbricare, comporre, confezionare, un testo fondato su una finzione narrativa ⁵. Come sottolinea Paparelli, che pure si prefigge di dimostrare che il "fingere" latino da cui derivano "fictio" e "fictivus" non vuole dire in primo luogo "immaginare", bensì semplicemente "fare", "fictio" e "fictivus" portano inevitabilmente, fin dall'antichità, il marchio della menzogna. Per Agostino, "la poesia non è altro che 'mendacium', 'fabulositas', 'genus nugatorium', 'vanitas', racconto di cose mai accadute intorno a personaggi inesistenti, reso anche più ingannevole e nocivo dagli ornamenti formali, o - peggio ancora - 'ludibrium', 'obscenitas' cara ai demoni, rappresentazione di 'deorum crimina', 'obpropria', 'flagitia' destinati a suscitare il riso e la curiosità degli spettatori nei teatri" (101).

Nel momento cruciale, il "mezzo del cammin", in cui Dante affronta le ragioni del proprio scrivere

(e del proprio essere uomo), disponendosi al corpo a corpo con la parola proprio del mistico, ma osando "fingere" radicalmente sull'esempio dei poeti dell'antichità, egli si trova a dover risolvere il problema umano e cristiano della menzogna. La soluzione di Dante non comporta, come vorrebbe l'interpretazione singletoniana, un'altra finzione, una finzione per così dire al quadrato, e cioè la pretesa che la sua narrazione sia storicamente vera sul modello delle parti storiche della Scrittura. Comporta invece la testualizzazione della menzogna e del suo superamento, in un "attraversamento" che per una strada più lunga e più complessa di quella dello scrittore spirituale, arriva agli stessi esiti di ineffabilità e di silenzio. Seguiremo questa testualizzazione lungo dei solchi di lettura che si intersecano e si sovrappongono: gli appelli al lettore, la figura di Virgilio e infine il tema di Ulisse.

Agli appelli al lettore è stata dedicata l'erudita attenzione di alcuni dei più rispettati studiosi di Dante ⁶. Mentre Auerbach vi ha visto una conferma dell'autorevolezza cristiana e profetica di Dante ⁷, Spitzer preferisce individuarvi un coinvolgimento del lettore nel preteso realismo della visione: "Gli appelli di Dante [sono] finalizzati... alla 'mimesis', ad ottenere una rappresentazione dell'oltremondo do-

tata di quell'icasticità o realismo, con cui si possono rappresentare le cose di questo mondo" (Studi 233). Come così di frequente, ci troviamo davanti a un'oscillazione che, da una parte, accentua un granitico "profetismo" (sia pure, nel caso di Auerbach, non caratterizzato da "invasamento"), dall'altra l'assoluta padronanza, da parte del poeta, dei propri mezzi espressivi: movimento che indubbiamente descrive i poli reali della scrittura dantesca, ma non ne identifica l'asse. Gli appelli al lettore, ci dicono sia Auerbach che Spitzer riprendendo le osservazioni di Herman Gmelin, rappresentano una "nuova conquista letteraria", la "manifestazione di un nuovo rapporto tra il poeta e il lettore". Assenti nei poeti epici classici, gli appelli al lettore sono più frequenti nella letteratura medievale, soprattutto in quella di ispirazione religiosa. Si può essere senz'altro d'accordo con Auerbach quando interpreta quelli danteschi come un'indicazione della serietà con la quale il poeta intende che la sua opera sia letta. Si tratta però, come si vedrà nell'analisi dei singoli passaggi, di qualcosa di più di una generica serietà di intento morale. Gli appelli al lettore, nella loro novità e nella loro frequenza ed estensione, fungono da spia del nodo centrale della scrittura dantesca, da indicazioni metanarrative di un "attraversamento" scritturario non meno significativo dell'attraversamento

fittivo dei tre regni dell'oltretomba. Sono una ventina gli appelli al lettore sparsi per la Commedia⁸: dei diciotto che prenderemo in considerazione, sette si trovano nella prima cantica, sette nella seconda e quattro nella terza.

Tutti e sette gli appelli dell'Inferno fan parte di un contesto in cui è presente il tema della menzogna:

Io vidi più di mille in su le porte
da ciel piovuti, che stizzosamente
dicean: "Chi è costui che senza morte
va per lo regno de la morta gente?"
E 'l savio mio maestro fece segno
di voler lor parlar secretamente.
Allor chiusero un poco il gran disdegno,
e disser: "Vien tu solo, e quei sen vada,
che sì ardito intrò per questo regno.
Sol si ritorni per la folle strada:
pruovi, se sa; ché tu qui rimarrai
che li hai scorta sì buia contrada".
Pensa, lettor, se io mi sconfortai
nel suon de le parole maladette,
ché non credetti ritornarci mai.

8, 84-96

Protagonisti di questa scena che fa da contesto al primo degli appelli al lettore sono i più di mille diavoli - significativa iperbole - da una parte e Virgilio dall'altra. Mentre Virgilio, come si vedrà, verrà ripetutamente denunciato da Dante come fabbricatore di menzogna, il diavolo, ovviamente, è il paroliere e mendace dia-bolos, la faccia perversa del silenzioso angelo che, tradizionalmente, "testimonia il mistero in quanto mistero, trasmette l'invisibile in quanto invisibile,

non lo 'tradisce' per i sensi" ⁹. Dante, preso tra il "maestro" e gli stizzosi emittenti delle "parole maledette", si intromette metanarrativamente come per assumersi la responsabilità della menzogna narrativa che è la matrice dell'episodio. Le parole dei diavoli, inoltre, contengono almeno un riferimento (la "folle strada", ma forse anche la "morta gente") al tema di Ulisse, che, come si vedrà, costituisce un leit-motiv di tutta la Commedia: l'Ulisse facitore di parole e consigliere frodolento che si intravede sempre dietro la figura di Dante poeta-viaggiatore.

Il passaggio di Inferno 9 si situa sullo sfondo della città di Dite, "la città dolente, / u' non potemo intrare omai sanz'ira" (v. 33). Nella città diabolica, la città delle parole menzognere, non si entra se non facendosi arma della menzogna stessa. L'"ira" sembra articolarsi per il poeta, come così spesso nel contesto degli appelli infernali, in una descrizione efficacissima di quelle Erinni che sono ben conosciute da Virgilio (si vedano i vv. 43-44: "E quei, che ben conobbe le meschine / del a regina de l'eterno pianto"), descrizione trionfalmente rappresentativa seppure letteraria, riecheggiante passi di Virgilio, Ovidio e Stazio. In questo contesto favoloso, spicca il famoso appello:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani
 mirate la dottrina che s'asconde
 sotto 'l velame delli versi strani.

61-63

Il lettore è invitato ad attraversare con il poeta la menzogna che è la fictio della narrazione. "Sotto", attraverso, i "versi strani", non si tocca una verità concettualmente formata, indipendente dal linguaggio poetico, ma si arriva "a conoscere quello che le cose sono" ¹⁰, e cioè, come il percorso della Commedia renderà palese, a naufragare nel silenzio. Al culmine di una delle più movimentate e fantasiose scene dell'Inferno, Dante introduce, proprio per spezzare l'incanto "realistico" della scena, un richiamo al tessuto "strano" della fictio, un invito a uno "svelamento" che ad altro non rimanda che al movimento dello svelarsi, un movimento diabolico non ignaro della menzogna. "Cerberro vostro, se ben vi ricorda,/ ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo" (vv. 98-99): la figura mitologica balza prepotentemente dentro i confini del preteso realismo "biblico" di Dante e li fa esplodere. I versi di Dante sono diabolicamente "strani", intesi precisamente, come sottolinea seppure in senso negativo e problematico il Sapegno, a creare "per noi qualcosa come una incrinatura nella saldezza logica e nell'intima coerenza del mondo da lui immaginato"¹¹.

Lo stesso meccanismo "incrinante" è in atto nei famosi versi del canto XVI, in cui la tematica menzogna/parola/silenzio si spinge prepotentemente alla superficie del testo:

Sempre a quel ver ch'ha faccia di menzogna
de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el pote,
però che senza colpa fa vergogna;
ma qui tacer nol posso; e per le note
di questa comedia, lettor, ti giuro,
s'elle non sien di lunga grazia vote,
ch'i' vidi per quell'aere grosso e scuro
venir notando una figura in suso,
maravigliosa ad ogni cor sicuro,

...

124-132

Segue, al canto XVII, una trionfale rappresentazione, una fictio in tutti i sensi della parola, che Dante questa volta sembra "intitolare" fuori di qualsiasi ambiguità:

E quella sozza immagine di froda
sen venne, e arrivò la testa e 'l busto,
ma 'n su la riva non trasse la coda.
La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto:
due branche avea pilose infin le ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.
Con più color, sommesse e sopraposte
non fer mai drappi Tartari né Turchi,
né fuor tai tele per Aragne imposte.

7-18

Commenta il Pagliaro: "Quando nel decorso narrativo si inserisce alcunché che appare in qualche modo non ri-

chiesto o in qualche modo giustificato dalla logica intrinseca all'azione, è legittimo il sospetto che si tratti di deviazione subordinata a intento allegorico"¹². Può darsi: ma occorre fare uno sforzo particolare di obliterazione per non vedere che tutto questo passaggio è dominato dalla dimensione "riflessiva" della scrittura dantesca. Dante non si limita a "illustrare", per amore di un vero reso accessibile ai deboli sensi dell'uomo, una teoria astratta, "allegorica" nel senso dei commentatori danteschi, del peccato della menzogna: egli vi si cala corpo e anima, denunciando contemporaneamente, con un tour de force artistico degno della sua grandezza, questa sua complicità, e invitando il lettore - qui addirittura per mezzo di un solenne giuramento - ad attraversare uno spessore che rischierebbe altrimenti di rimanere opaco. Non si tratta né di un invito a credere al "vero" nascosto sotto questa "menzogna" ¹³, né di una pura e semplice denuncia della "metaforicità" di una scrittura che sarebbe altrimenti impossibilitata a trasmettere i misteri divini. Solo nella prospettiva di un attraversamento della scrittura e del suo venire a smorzarsi nell'"esperienza" del silenzio, è comprensibile questa denuncia, tra sprezzante e disperata, che il poeta fa della insincerità gratuita, non necessitata, della propria scrittura ¹⁴. Mentre la metafora biblica viene letta dagli esegeti come costruito neces-

sario a rendere in qualche modo comprensibile la divinità, la menzogna dantesca, la fictio narrativa, viene trionfalmente assunta nella sua gratuità, mentre dietro di essa si spalanca la possibilità del naufragio.

Anche l'appello al lettore di Inf. 20 orienta, per così dire, tutta una riflessione sulla frode (quattro dei sette appelli della prima cantica si trovano nei canti dei frodolenti):

Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto
di tua lezione, or pensa per te stesso
com'io potea tener lo viso asciutto,
quando la nostra immagine di presso
vidi sì torta, che 'l pianto delli occhi
le natiche bagnava per lo fesso.

19-24

In apertura di un canto in cui Virgilio stesso viene denunciato come "frodolente" per mezzo di una correzione, essa stessa "favolosa"¹⁵, dell'Eneide, Dante richiama l'attenzione del lettore su una identificazione tra se stesso e "colui/ che al giudizio divin passion porta" (v. 30)¹⁶. Dante e gli indovini sono accomunati in un "angoscioso pianto" che denuncia la propria fittività nel momento in cui si dice: "Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto/ di tua lezione, or pensa per te stesso/ com'io potea tener lo viso asciutto". Dante prega che la lettura del poema sveli, denunci la rischiosa strada che attraversa la menzogna sen-

za mai lasciarsela alle spalle. Le lacrime del poeta, fittive qui eppure segretamente vere, resteranno castigo, contropartita perenne di una hybris che nessuna conversione, nessuna immersione nel Lete riuscirà mai a cancellare - salvo il silenzio.

E' necessario a questo punto soffermarsi sulla figura di Virgilio, che il canto degli indovini illumina in maniera significativa. La contiguità di Virgilio con il tema della menzogna è stata messa in luce, recentemente, dagli studi di Robert Hollander ¹⁷, il quale però insiste su una denuncia da parte di Dante del carattere menzognero della poesia pagana, effettuata per dare spicco a una pretesa veridicità della Commedia. Questa interpretazione è coerente con la premessa - di impronta singletoniana - che traduce la realissima "appropriazione della verità" da parte di Dante nei termini di un realismo storico ostinatamente finto dal poeta allo scopo di dar forma a un'assoluta verità di contenuti. Come lo stesso Hollander sottolinea commentando Inf. 20, 106-114, Dante è consapevole dello spessore menzognero della propria fictio: "Dante sa benissimo che nel poema di Virgilio Euripilo... non è un augure né era presente in Aulide - nemmeno nel racconto menzognero di Sinone - e tuttavia sceglie di trattarlo come lo tratta nel quadro del suo deliberato travisamento del poema di Virgilio. Al posto della tendenziosa invenzione di Sinone,

Dante ne fornisce una ancora più tendenziosa ed ancora meno vera, dimostrando di essere un 'mentitore', come i poeti sono sempre stati chiamati, al fine di meglio servire la verità. Dante travisa il testo dell'Eneide intenzionalmente, e vuole richiamare la nostra attenzione sul travisamento" (103). Tutto questo è esatto: ma il fine che Dante si propone non è semplicemente quello di "redimere dal retaggio divinatorio un poeta che sotto molti aspetti aveva detto la verità" (ib.), né semplicemente di erigersi a detentore di una verità fattuale e verificabile. O forse questi sono davvero i "fini" che Dante "si propone" concettualmente: ma ciò che il suo testo mette in opera assume dimensioni ben più radicali. Dante riscrive qui liberamente il testo "materno" dell'Eneide¹⁸, in una denuncia senza veli della propria solidarietà con quella menzogna che sostiene (e incrina) il linguaggio umano:

Però t'assenno che se tu mai odi
originar la mia terra altrimenti,
la verità nulla menzogna frodi.

97-99

Ci troviamo presi in un gioco di specchi in cui inevitabilmente la cosa corretta e quella che corregge, chi "infligge" e chi "subisce" la correzione, si inseguono e si perdono senza posa. Resta una verità che nessuna delle diverse menzogne riflette, ma che fornisce per

così dire l'opaca patina che permette il formarsi dei riflessi.

Dante piange nel canto infernale di Virgilio, degli indovini e dell'arte divinatoria del poeta e dell'uomo, come, per la prima volta dopo questo episodio¹⁹, piangerà, "perché sia colpa e duol d'una misura" (v. 108), nel fondamentale canto XXX del Purgatorio, il canto in cui Dante rinuncia al proprio "voler dimettersi" dalla menzogna per cercare una nuova dicibilità in Beatrice:

Tosto che ne la vista mi percosse
l'alta virtù che già m'avea trafitto
prima ch'io fuor di puerizia fosse,
volsimi a la sinistra col rispetto
col quale il fantolin corre a la mamma,
quando ha paura o quando egli è afflitto,
per dicere a Virgilio: "Men che dramma
di sangue m'è rimaso che non tremi:
conosco i segni dell'antica fiamma".
Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo padre,
Virgilio a cui per mia salute die'mi;
né quantunque perdeo l'antica matre,
valse a le guance nette di rugiada,
che, lacrimando, non tornasser atre.

40-54

La scritturarietà, fondamentalemenente menzognera, della "salute" è da Dante ribadita - secondo il consueto meccanismo - nel momento stesso in cui se ne abbozza un superamento: la salvatrice per eccellenza, la beatrice, è indicata per mezzo di una citazione del maestro (di menzogna) Virgilio: "conosco i segni dell'antica fiamma"²⁰. Il passaggio attraverso la menzogna deve essere

ripetutamente drammatizzato (non si dà abbandono definitivo del costrutto scritturario se non nel silenzio): resta la menzogna e restano le lacrime che la rivelano e la lavano, senza tuttavia cancellarla. Neppure la perfezione edenica - "quantunque perdeo l'antica matre" - conferisce all'uomo l'immunità da questo tipo di menzogna, da questo abbandono senza ricorso ai poteri divinatori e divini di una scrittura che senza volerlo diventa assoluta. Dante sembra continuamente sul punto di staccarsi dalla propria scrittura per osservarla con "ammirazione" e "stupore", fragile prodotto di una ingiustificata hybris, esposta al rimprovero di chi sa (come sa l'autore) che il "retro" di questa infinitamente retrocedente superficie è ciò con cui ci si deve inevitabilmente scontrare:

Io mi rivolsi d'ammirazion pieno
 al buon Virgilio, ed esso mi rispuose
 con vista carca di stupor non meno.
 Indi rendei l'aspetto a l'alte cose
 che si movieno incontra noi sì tardi,
 che foran vinte da novelle spose.
 La donna mi sgridò: "Perché pur ardi
 sì ne lo aspetto de le vive luci,
 e ciò che vien di retro a lor non guardi?"
Purg. 29, 55-64

Hollander commenta: "L'ultima 'espressione' di Virgilio nel poema è appunto questo 'stupor'. Esso indubbiamente sottolinea l'incompetenza di Virgilio in fatto di veritas christiana, mentre rende più acuto al tempo stesso

il tragico senso di disfatta che si accompagna al più grande dei poeti pagani" (133n). A me sembra invece che i due poeti siano solidali in un'unica "espressione", la fascinazione davanti alle possibilità "creative" della scrittura. Ciò che differenzia il poeta cristiano non è tanto il suo ergersi a giudice della menzogna altrui, quanto il - fallimentare - impegno a attraversarla per liberarsene. Simbolo di questo incamminarsi verso una verità trascendente le parole è l'immersione nel Lete: avvenimento concomitante, come sappiamo, con la sparizione di Virgilio, nonché con la "registrazione" del nome di Dante (30, 62-63). Il ridursi all'oblioso reale, soggetto della parola, eppure ad essa trascendente, equivale a saltare fuori del tempo delle "false" "immagini di ben" (30, 131), per affondare nella preverbalità, nella assenza di memoria. La scelta di Dante è la scelta del mistico portata alle sue estreme conseguenze: il rivelarsi, l'aletheia, passa come per il mistico per un progetto di scrittura, nel quale però viene incorporata la discesa agli inferi, nel regno della menzogna. La salvezza non può che passare attraverso la menzogna:

Or movi, e con la tua parola ornata
e con ciò ch'ha mestieri al suo campare,
l'aiuta sì ch'i'ne sia consolata.

Inf. 2, 67-69

Virgilio è la parola ornata, la fittività che, per quanto salutare, va abbondata per un silenzio che, nella speranza, le conferisce legittimità e significato. L'"antico errore"²¹ di cui è vittima Virgilio non è un errore di mancanza di precisione storica: è l'errore del quale partecipa lo stesso Dante, "figlio" di Virgilio, l'erranza del dire:

Solea creder lo mondo in suo periclo
che la bella Ciprigna il folle amore
raggiasse, volta nel terzo epiclo;
per che non pur a lei faceano onore
di sacrificio e di votivo grido
le genti antiche ne l'antico errore;
ma Dione onoravano e Cupido,
questa per madre sua, questo per figlio;
e dicean ch'el sedette in grembo a Dido;
e da costei ond'io principio piglio
pigliavano il vocabol de la stella
che 'l sol vagheggia or da coppa or da ciglio.
Par. 8, 1-12

"Costei ond'io principio piglio" è la stessa Venere a cui "faceano onore" "le genti antiche", compreso Virgilio che ne favoleggia ("e dicean ch'el sedette in grembo a Dido"): piuttosto che celebrare una superiorità, si denuncia anche qui una complicità nei confronti di Virgilio, un essere "congiunto" al "padre" nella diabolica discesa e nella salita che culminerà nella sparizione del maestro (cf. Par. 17, 19-21: "mentre ch'io era a Virgilio congiunto/su per lo monte che l'anime cura/ e discendendo nel mondo defunto"). La complicità con la menzogna è sempre in via di impossibile

risoluzione: non viene propriamente redenta, ma viene sussunta, nella speranza, in un circolo di senso assoluto, per cui gli "errori" si rivelano "non falsi" (cf. Purg. 15, 117) ²².

Per tornare al viaggio infernale, anche il "nuovo ludo" di Inf. 22, 118, al quale viene richiamata l'attenzione del lettore ("O tu che leggi, udirai nuovo ludo"), è una beffa mandata ad effetto insieme dai diavoli e dal poeta, che nei versi che seguono darà un'ennesima prova della sua maestria. Ciò che il lettore è invitato a condividere (e già l'"udirai" sottolinea piuttosto la dimensione del novellare) non è il realismo della descrizione, ma lo smascheramento della stessa come "ludo" fantastico.

"Ludo" ancor più scoperto quello in cui Dante impegna le sue risorse artistiche nella bolgia dei ladri:

Se tu se' or, lettore, a creder lento
ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia,
ché io ch'il vidi, a pena il mi consento.
Inf. 25, 46-48

La composizione che segue, quella "sorta di divertimento umanistico di miracolosa scienza inventiva e figurativa" (Sapegno, I, 274) che sembra fatto per lasciare i lettori a bocca aperta, viene in partenza non già garantita nella sua pretesa verità, ma piuttosto scoperta nella

sua quasi dolorosa menzogna: "ché io che 'l vidi, a pena il mi consento". Il famoso vanto che segue: "Taccia Lucano ormai là dove tocca/ del misero Sabello e di Nassidio.../ Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio" (vv. 94-97), non può, neanche dai più convinti sostenitori del realismo biblico dantesco, essere assegnato ad una superiorità che Dante si arrogherebbe nel campo della verità. Dante si afferma di fatto più menzognero dei poeti pagani che cita: mentre la doppia trasformazione ("ché due nature mai a fronte a fronte/ non tramutò sì ch'amendue le forme/ a cambiar lor matera fosser pronte", vv. 100-102) che il poeta si vanta di saper realizzare sembra ammiccare a un simile bifrontismo della Commedia: serpe e uomo, menzogna e verità che si penetrano e si confondono e si rovesciano l'una nell'altra - fin che dura il mondo (in senso evangelico) della lingua e della scrittura.

L'appello al lettore che si trova al canto XXXIV dell'Inferno è lo scorcio finale che sigilla l'emergere della menzogna come struttura portante della Commedia:

Com'io divenni allor gelato e fioco,
 nol dimandar, lettor, ch'ì non lo scrivo,
 però ch'ogni parlar sarebbe poco.
 Io non morì', e non rimasi vivo:
 pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
 qual io divenni, d'uno e d'altro privo.

22-27

Di fronte al "padre della menzogna", alla ragione stessa del proprio fingere scritturario, Dante si immobilizza - richiamandosi ripetutamente al destinatario di quella che sta diventando una impasse - in un bilico non solo rappresentato, ma reale, testualmente reale. Le due terzine di intoppi e di ripetizioni ²³ segnano già un venir meno della narratività menzognera il cui attraversamento è possibile solo in solidarietà con altri fabbricatori di parole. Aggrappato a Virgilio nell'impresa della scrittura, solo il momento del capovolgimento, quell'attimo fuori del tempo in cui un nuovo cominciamento è possibile, rappresenta il momento della verità. Subito dopo si ritorna alla fictio temporale, narrativa, della parola menzognera: "e aggrappossi al pel com'uom che sale,/ sì che 'n inferno i' creda tornar anche" (vv. 80-81) ²⁴.

Gli appelli al lettore disseminati lungo la seconda cantica spostano l'accento dal farsi della menzogna al momento decisivo in cui la fictio menzognera si forma e si dissolve, in un'intermittenza dove più che menzogna e verità si alternano e si richiamano, "misticamente", parola e silenzio. L'angelo, colui "che sdegnà li argomenti umani" (Purg. 2, 31), si sostituisce al diavolo, il signore della parola divisa, discretamente per ora, trionfalmente nel Paradiso, a segnare

la strada di questo assottigliamento della rappresentatività che sfocerà nel silenzio. Il primo appello al lettore della seconda cantica fa da preambolo a una scena che ha per protagonisti gli angeli:

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
ché 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggiero.
8, 19-21

Come l'angelo si tiene vicino al silenzio di Dio, custodendolo e insieme manifestandolo, così il vero/velo dantesco - omofonia che può prestarsi a una lettura diversa da quella di "antiteticità" sulla quale insistono i commentatori - si "assottiglia" manifestando in sé l'indicibilità del reale. Dal vero al velo e viceversa, la navetta della parola poetica tesse una stoffa ben sottile, dove la menzogna si sfilaccia sempre di più garantendo la propria trasformazione in silenzioso angelo della grande allegoria della salvezza. Insieme con gli altri passaggi che sono stati interpretati come sentinelle di un'allegoria concettuale particolarmente impervia, questo appello al lettore serve piuttosto come spia di un percorso scritturario di tipo mistico.

Una diversa metafora - l'"innalzarsi" della "materia" - ci riporta ad un simile emergere della riflessione di Dante sul farsi della propria scrittura.

Anche in questo caso l'appello fa da preambolo a una scena avente a protagonista un angelo:

Lettor, tu vedi ben com'io innalzo
la mia materia, e però con più arte
non ti maravigliar s'io la rincalzo.

Purg. 9, 70-72

Materia e arte si innalzano, si tendono, si assottigliano insieme per farsi simboli - pur sempre menzogneri, però - di una grande realtà il cui senso, proprio come nell'esplorazione mistica, si rivelerà in ultima analisi solidale con le parole che la esprimono. Il "non ti maravigliar" con cui Dante si rivolge al lettore smaschera quella che è la problematica strutturale della Commedia, in particolare della seconda cantica, che è tutta attraversata da questioni di poetica. Idealmente dovrebbe essere che la materia - la grande allegoria, la giustificazione dell'uomo in Cristo - così permeasse di sé la parola da rendere superflua qualsiasi arte (con la menzogna che essa inevitabilmente comporta). In realtà la materia ha bisogno di essere "rincalzata" - che non è dir poco! - da un'arte che per rendere più efficace il rincalzo si fa meno corporosa, più sottile ed evanescente. Paradosso mistico per eccellenza, per cui il linguaggio che si avvicina al non-senso dell'aldilà da se stesso vi si contamina fino all'esaurimento. Come l'angelo che

trasmette l'invisibile in quanto invisibile, l'"imaginativa" che è facoltà comune a Dante e al suo lettore non si adegua pedissequamente ai sensi, anzi ne prescindere, potenza celeste che sta vicina all'ineffabile di Dio, mentre forma il linguaggio e la scrittura umana:

Ricorditi, lettor, se mai ne l'alpe
 ti colse nebbia per la qual vedessi
 non altrimenti che per pelle talpe,
 come, quando i vapori umidi e spessi
 a diradar cominciarsi, la spera
 del sol debilmente entra per essi;
 e fia la tua imagine leggiera
 in giugnere a veder com'io rividi
 lo sole in pria, che già nel corcar era.
 Sì, pareggiando i miei co' passi fidi
 del mio maestro, usci' fuor di tal nube
 ai raggi morti già ne' bassi lidi.
 O imaginativa che ne rube
 tal volta sì di fuor, ch'om non s'accorge
 perché dintorno suonin mille tube,
 chi move te, se 'l senso non ti porge?
Purg.17, 1-16

Anche questo appello si situa in un contesto che non è più quello di "prodezza" inventiva caratteristico della prima cantica, ma esemplifica la grande riflessione teorico-poetica tipica del Purgatorio. La facoltà che presiede all'uso integrale del linguaggio, secondo l'acuta analisi di Giorgio Agamben, non è semplicemente il "quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum" di san Tommaso²⁵, ma coincide piuttosto con quello "spirito fantastico" che può staccarsi dal corpo per ricevere, indipendentemente dai sensi, la forma di una visione non comprensibile da parte dell'in-

telletto, "circolo pneumatico in cui si aboliscono e si confondono i confini tra l'esterno e l'interno, il corporeo e l'incorporeo, il desiderio e il suo oggetto" ²⁶. L'impresa fondante della Commedia, l'attraversamento del linguaggio, si esplica nella seconda cantica per mezzo di intermittenze fortemente teoriche, nel senso della teoria poetica. In un equilibrio instabile tra menzogna e silenzio, equilibrio di cui l'immagine della nebbia potrebbe essere simbolo, viene ipotizzata questa tutta umana, eppure celestiale, facoltà del "significare", e di un significare così assoluto da rischiare, come vedremo, la follia.

Il conflitto tra la più o meno menzognera rappresentatività del linguaggio e il silenzio del reale, e l'invito a trascendere l'una per raggiungere l'altro, tocca vertici drammatici nell'appello al lettore del canto X:

Gli occhi miei ch'a mirare eran contenti,
per veder novitadi ond'e' son vaghi,
volgendosi ver lui non furon lenti.

Non vo' però, lettor, che tu ti smaghi
di buon proponimento per udire
come Dio vuol che 'l debito si paghi.

Non attender la forma del martire:
pensa la succession; pensa ch'al peggio,
oltre la gran sentenza non può ire.

103-111

Il contesto in cui si situano questi versi intende celebrare il valore intrinsecamente morale dell'arte,

tanto "divina", come nelle sculture esemplari del girone, quanto "umana", come nell'allusione a quella "figura", "la qual fa del non ver vera rancura/ nascere in chi la vede" (vv. 131-134): eppure Dante ammonisce il proprio lettore a non "smagarsi" ²⁷ "di buon proponimento" fermandosi alle immagini, "la forma del martire", che il poeta sta per mettergli davanti. Le immagini-parole di cui l'arte divina, come quella umana e dantesca, è fatta, vengono così additate nella loro suprema fragilità: dove non sarà arbitrario vedere anche un senso meta-letterale in quel "non attender la forma del martire", inteso come "attraversa, lettore, la mia scrittura", che in ogni caso si ferma al di qua delle ragioni ultime: "oltre la gran sentenza non può ire".

Sulla vertiginosa assimilazione di "arte divina" e "arte umana" e sulla fragilità che le accomuna verte un altro degli appelli al lettore della seconda cantica, appello che si incunea in quella elaboratissima fictio che è la processione simbolica del Paradiso terrestre:

A descriver lor forme più non spargo
 rime, lettor; ch'altra spesa mi strigne,
 tanto che a questa non posso esser largo;
 ma leggi Ezechiel che li dipigne
 come li vide da la fredda parte
 venir con vento e con nube e con igne;
 e quali i troverai ne le sue carte,
 tali eran quivi, salvo ch' a le penne
 Giovanni è meco e da lui si diparte.

29, 97-105

E' forse il passaggio della Commedia in cui Dante ci fa toccare più da vicino il "folle" farsi della sua scrittura, in quel lucidissimo aprire la porta dell'officina del fabbro - qui senza esitazioni assimilato al fabbro biblico - per mostrarci come si usano gli strumenti dell'arte e insieme per denunciarli nella loro umana assolutezza. Percorso mistico per eccellenza, complicato dalla consapevolezza di una voluta eppure ineludibile menzogna. La vera visione di Dante non riguarda né i superiori, né gli animali alati, né il grifone col suo fantasmagorico corteo. E' visione invece la consapevolezza della scritturarietà del reale, la precaria assolutezza del dire umano "prima" del silenzio.

L'atmosfera del falso infernale viene, neppure tanto discretamente, richiamata in un altro appello al lettore, anch'esso situato nel cuore della "sacra rappresentazione" del Paradiso terrestre, un altro dei trionfi dell'inventività dantesca:

Mille disiri più che fiamma caldi
 strinsermi li occhi a li occhi rilucenti,
 che pur sopra 'l grifone stavan saldi.
 Come in lo specchio sol, non altrimenti
 la doppia fiera dentro vi raggiava,
 or con altri, or con altri reggimenti.
 Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,
 quando vedea la cosa in sé star queta, e
 e ne l'idolo suo si trasmutava.

31, 118-126

La "cosa", anzi, la cosa "forte" (cf. Purg. 29, 40-42: "Or convien che Elicona per me versi,/ e Urania m'aiuti col suo coro/ forti cose a pensar mettere in versi") è quel mitico grifone nelle cui trasformazioni si concentra l'"immaginativa" dantesca, e che richiama fortemente le non dissimili trasformazioni della bolgia dei ladri. Nell'un caso e nell'altro, la "maraviglia", il "maravigliarsi", denunciano l'arditezza temeraria dell'invenzione, che l'intento allegorico preciso del passaggio purgatoriale - questo tentativo di "purificare" la propria scrittura elevandone la "materia" a trattare direttamente dei dogmi della religione - non riesce del tutto a redimere. Così, tra poco, Dante farà parlare Beatrice:

"Da tema e da vergogna
voglio che tu omai ti disviluppe,
sì che non parli più com'om che sogna".
33, 31-33

Dante dichiara attraverso Beatrice, la propria vera musa personale, che le sue parole, almeno nella speranza, saranno più lucide, più vigilate, più vere. Ma ecco che proprio a questo punto il comodo "fren dell'arte" interviene a giustificare l'inesorabile premere del silenzio, di cui il lettore è invitato a prendere atto:

S'io avessi, lettor, più lungo spazio
da scrivere, i' pur cantere' in parte
lo dolce ber che mai non m'avria sazio;

ma perché piene son tutte le carte
 ordite a questa cantica seconda,
 non mi lascia più ir lo fren de l'arte.
 33, 136-141

"Lo dolce ber" (dalle acque dell'Eunoè), la soave memoria madre delle muse non si lascia cantare: arrivato alla matrice, alla scaturigine pura e indicibile della parola, il poeta sa di aver esaurito il suo cammino, che sempre più chiaramente si rivela possibile solo nella "vergogna" di un "sogno" non veritiero.

Con la significativa eccezione di Folchetto di Marsiglia, il poeta che ha compiuto la propria traversata della scrittura per fermarsi al silenzio del chiostro, non ci sono poeti nel Paradiso. Mantenendosi intatta nella forma numerica e armonica, la terza cantica riesce a incorporare in se stessa il fallire di una parola rammemorata, l'"oblio" dalla quale essa sgorga (come i due fiumi del Purgatorio escono e si dipartono "pigri" da una stessa fontana). L'attraversamento della menzogna, marcato in toni diversi nelle prime due cantiche, nel Paradiso è "quasi" avvenuto: di conseguenza, gli appelli al lettore si diradano, per venir meno completamente dopo il canto XXII. Non si tratta però soltanto di un diradarsi delle occasioni in cui Dante si rivolge direttamente al lettore: gli appelli della terza cantica segnalano e drammatizzano, insieme con la menzogna, quella "rarefazione" del fare poetico che

è appunto caratteristica del Paradiso ²⁸:

Pensa, lettor, se quel che qui s'inizia
 non procedesse, come tu avresti
 di più savere angosciosa carizia;
 e per te vederai come da questi
 m'era in disio d'udir lor condizioni,
 sì come a li occhi mi fur manifesti.
 5, 109-114

La menzogna dell'invenzione narrativa è segnalata sia nel richiamo esplicito al lavoro dello scrittore ("pen-
 sa... se quel che qui s'inizia/ non procedesse"), sia nel consueto "spergiuro" che denuncia la fittività della scena mentre ne reitera una impossibile indipendenza dalla fantasia dell'autore ("e per te vederai come da questi/ m'era in disio d'udir lor condizioni"). Ma c'è di più: oltre alla menzogna viene qui drammatizzato e testualizzato il silenzio, ormai sempre più potentemente in agguato. Non parlo soltanto dell'ovvia minaccia contenuta in quel "pensa lettor, se quel che qui s'inizia/ non procedesse", come se di fatto il poeta anticipasse il crollo della propria scrittura; mi riferisco anche alla prolissità dell'appello stesso, che contribuisce ulteriormente all'indebolimento della struttura narrativa così caratteristico del Paradiso. Come è stato infatti instancabilmente osservato, la terza cantica è segnata dalla prevalenza del discorso filosofico-teologico sulla narratività pura, come se il cammino dalla menzogna alla verità dovesse passare

anche, temporaneamente, per questa rarefazione concettuale della parola. E' il discorso filosofico-teologico che forma il contesto del grande appello al lettore del canto X:

Leva dunque, lettore, a l'alte rote
 meco la vista, dritto a quella parte
 dove l'un moto e l'altro si percuote;
 e lì comincia a vagheggiar ne l'arte
 di quel maestro che dentro a sé l'ama,
 tanto che mai da lei l'occhio non parte.

Vedi come da indi si dirama
 l'oblico cerchio che i pianeti porta,
 per sodisfare al mondo che li chiama.

E se la strada lor non fosse torta,
 molta virtù nel ciel sarebbe in vano,
 e quasi ogni potenza qua giù morta;

e se dal dritto più o men lontano
 fosse il partire, assai sarebbe manco
 e giù e su de l'ordine mondano.

Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco,
 dietro pensando a ciò che si preliba,
 s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.

Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba;
 ché a sé torce tutta la mia cura
 quella materia ond'io son fatto scriba.

7-27

L'appoggio narrativo è qui ridotto al minimo, e di conseguenza più che di un attraversamento della menzogna si tratta qui di un rinvio preciso all'origine - immobile e silenziosa - di un'"arte" divina della quale il poeta è stranamente solidale. In assenza del menzognero sostegno della narrazione, lettore e scrittore insieme si trovano a navigare nel mare infido di una scrittura che sempre più consapevolmente si avvolge attorno a se stessa e attorno "a quella parte/ dove l'un moto e l'al-

tro si percuote", al centro immobile e indicibile raggiungere il quale significa morire.

L'ultimo appello della Commedia drammatizza in un potente compendio quello che abbiamo identificato come il nodo centrale della scrittura dantesca: il fallimentare tentativo di superamento della menzogna in vista di quella che risulta essere, malgrado la buona volontà del credente - l'opacità del silenzio:

S'io torni mai, lettore, a quel divoto
trionfo per lo quale io piango spesso
le mie peccata e 'l petto mi percuoto,
tu non avresti in tanto tratto e messo
nel foco il dito, in quant'io vidi 'l segno
che segue il Tauro e fui dentro da esso.
22, 106-111

Solidale con la strategia narrativa che ancora, se pure un po' faticosamente, regge lo snodarsi degli ultimi canti della Commedia, questo appello riesce peraltro a incorporare il motivo mistico dell'"istante", coincidente di fatto con una caduta della narrazione, con uno scorcio così potente da suggerire l'impossibilità della rappresentazione: "tu non avresti in tanto tratto e messo/nel foco 'l dito, in quant'io vidi 'l segno/ che segue il Taura e fui dentro da esso". Il realismo narrativo a cui il lettore è chiamato un'ultima volta a partecipare si riassorbe, per così dire, in se stesso, nel momento in cui viene enunciato. Non è un caso che questo appello si prolunghi

in una forte pausa in cui l'io che scrive, balzando fuori dallo schema favoloso, si situa nell'istante atemporale della propria verità:

O gloriose stelle, o lume pregno
 di gran virtù, dal quale io riconosco
 tutto, qual che si sia, il mio ingegno,

 A voi divotamente ora sospira
 l'anima mia, per acquistar virtute
 al passo forte che a sé la tira.

112-123

L'io del poeta, fatto per la scrittura e salvato da essa (la costellazione dei Gemelli predisporrebbe alle lettere), quando arriva "presso all'ultima salute"(v. 124), al limitare del silenzio, davanti "al passo forte che a sé la tira" , si erge prepotente assumendosi la responsabilità di una scrittura che è in ultima analisi senza garanzie. La critica che si è divisa sul significato da attribuire al "passo forte"²⁹, non si è avveduta che la sopraffazione della scrittura da parte del silenzio - sopraffazione "artistica" e insieme religiosa per eccellenza, ovvero "mistica" nel senso che si è venuti chiarendo - è immagine solidale della graduale vittoria sulla vita di quel supremo irrapresentabile che è appunto la morte - o Dio. Questo è il vero viaggio della Commedia, la scritturaria, cristiana ulisside del frodolente pellegrino Dante.

N O T E

1. Cf. Francesco Tateo, "Retorica" e "poetica" fra Medioevo e Rinascimento, Bari, Adriatica 1960, 63.
2. Per il concetto di *fictio* si vedano Alfredo Schiaffini, "'Poesis' e 'poeta' in Dante", Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer, Bern, Francke Verlag 1958, 379-389; Gioacchino Paparelli, Ideologia e poesia di Dante, Firenze, Olschki 1975.
3. Si veda per esempio Nicolò Mineo, Profetismo e apocalittica in Dante, Catania, Facoltà di lettere e filosofia 1968.
4. Pietro di Dante, forse preoccupato dei sospetti che cominciano a farsi strada sull'ortodossia paterna, inaugura una lettura "allegorica" che svuota il poema della sua virulenza letterale: "Veniamus ad allegoriam inclusam hic in praesenti premissio textu. Quam quidem puto esse hanc, in sua persona tractus ita per Virgilium, idest per iudicium rationis, per infernum et purgatorium, idest per cognitionem rerum mundanarum; et ductus ad paradisum terrestrem, idest ad perfectum statum et virtuosum huius mundi; et ibi a Matelda, idest a vita activa, felicitatus sic, ut ad superiora ascendere valeat, ut hucusque superius finxit, velit nunc ostendere quomodo homo in hoc mundo taliter habituatus, de activa ad contemplativam beatitudinem; et felicitatem alciorem humanam transcendat et transcendere debeat, ut ad celum" (citato in Egidio Guidubaldi, Dante europeo, 3 voll., Firenze, Olschki 1968, vol. 3, 215). Graziolo de' Bambioli, a ridosso della morte di Dante, lo celebra invece nei non ambigui termini della tradizionale agiografia: "Et ipsum fecit deus splendidum... Unde de ipso merito dici potest, quod legitur sapientie: Magnus dominus ipsum replevit spiritu suo. Et ille de ore suo infusam scientiam tamquam aquam pluviam gentibus emanavit. De ipso enim scribi potest, quod per Exechiellem prophetam, c. 17 dicitur hoc modo. Aquila grandis cum magnis alis at pennis venit ad Libanum et exinde portavit medullam cedri et ramos transtulit in terram canam. Quia sicut proprium est aquile ad superna migrare. Ita iste venerabilis auctor" (citato in Guidubaldi, vol. 3, 218).

5. Le vertiginose affermazioni di Riccardo di san Vittore non coinvolgono però direttamente la sua scrittura. Si vedano per esempio i passaggi seguenti: "Sed nec hoc praetereundum, quomodo Scripturae divinae huic speculationi alludent et humanae infirmitati condescendant. Res enim invisibiles, per rerum visibilium formas describunt, et earum memoriam per quarundam concupiscibilium specierum pulchritudinem mentibus nostris imprimunt. Hinc est quod nunc terram lacte et melle manantem promittunt; nunc flores, nunc odores nominant, nunc per cantus hominum, nunc per concentus avium coelestium gaudiorum harmoniam designant. Legite Apocalypsim Joannis et invenietis coelestis Hierusalem ornatum per aurum, et argentum, per margaritas vel alias quaslibet gemmas pretiosas multipliciter descriptum. Et scimus quidem quia horum omnium nihil ibi est, ubi tamen nihil omnino deesse potest" (Benjamin minor, PL 196, 15, col. 10-11). E ancora, a proposito degli autori sacri: "Sed quisque ea pro arbitrio mentis non qualia sunt, sed qualia fingere novit, figurando describit" (19, col. 13).
6. cf. Erich Auerbach, "Gli appelli di Dante al lettore", originalmente in Romance Philology, 7 (1954), 268-278, ora anche in Studi su Dante, Milano, Feltrinelli 1963; Leo Spitzer, "Gli appelli al lettore nella Commedia", originalmente in Italica 32 (1955), 143-165, ora anche in Studi italiani, Milano, Vita e Pensiero 1976. Si veda anche la risposta di Auerbach alla critica di Spitzer in Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages, trad. di Ralph Manheim, New York, Pantheon Books 1965.
7. Auerbach si limita a richiamare la possibilità della menzogna vista come accidentale al farsi del testo dantesco e rimandata alla decisione del lettore. Si veda il seguente passaggio: "Come annunciatore di una rivelazione, il poeta sorpassa i suoi lettori, poiché egli conosce qualcosa di grandissima importanza che essi devono apprendere da lui. Malgrado la carità che egli esercita verso gli altri uomini, impartendo loro il suo sapere, malgrado il fatto che, in quanto uomo, egli è loro uguale al cospetto di Dio, la grazia divina, scegliendolo per codesta rivelazione speciale, lo ha innalzato al di sopra degli altri mortali. Il lettore, non più suo eguale, può ripudiare il suo messaggio, accusarlo di essere un mentitore, un falso profeta, un emissario dell'Inferno, ma non può discutere con lui da pari a pari, non ha altra alternativa che quella di 'prendere o lasciare'" (Studi, 301).

8. Ci sono incertezze tra gli studiosi rispetto a una catalogazione degli appelli, variamente fissati a 21, 20, 19, 18. Qui se ne prendono in considerazione 18, e cioè tutti quelli in cui il poeta si rivolge al lettore in seconda persona.
9. Massimo Cacciari, L'angelo necessario, Milano, Adelphi Edizioni 1986, 15. Cacciari evidenzia una continuità, rispetto al valore simbolico dell'angelo, tra l'antichità pagana e giudaico-cristiana e alcuni interpreti moderni della tradizione angelologica, come Klee e Rilke.
10. "Onde è da sapere che lo nostro intelletto si può dir sano... quando per malizia d'animo o di corpo impedito non è nella sua operazione; che è conoscere quello che le cose sono" (Conv. IV, xv, 11).
11. La Divina Commedia, a cura di Natalino Sapegno, 3 voll., Firenze, La Nuova Italia 1975, vol. 1, 105.
12. Antonino Pagliaro, Ulisse, ricerche semantiche sulla Divina Commedia, Messina-Firenze, D'Anna 1966, 510.
13. Cf. la posizione di Teodolinda Barolini: "the parallelism... between Geryon's 'faccia d'uom giusto' and the 'ver ch'ha faccia di menzogna' is instructive in this regard, since it constitutes an inversion; on the one hand is Geryon's 'honest face', which masks a deceitful core; on the other is the poem's 'lying face', which masks the truth". La Divina Commedia, "which may at times appear to be lying, is always telling the truth" (Dante's Poets, Princeton, Princeton UP 1984, 214n).
14. La mia lettura dell'episodio di Gerione si avvicina a quella di Franco Ferrucci: "il poeta si rende conto, tutt'a un tratto, che è stato necessario scendere a patti con la menzogna non solo sul piano morale ma anche su quello letterario, anzi, l'uno non sarebbe possibile senza l'altro" ("Comedia", Yearbook of Italian Studies, 1 (1971), 34). Le divergenze sono però di rilievo: mentre io cerco di mostrare che quello della menzogna è un tema di importanza strutturale, Ferrucci da una parte ("tutt'a un tratto") sembra limitarne fortemente il peso, dall'altra lo riduce alla genericità "metaforica" dell'espressione dei "misteri divini". Anche sul significato dei "misteri divini" - come si vedrà più chiaramente in seguito - la mia posizione è diversa.

15. Sapegno, I, 220.
16. Interpreto il verso come riferentesi agli indovini, di coloro cioè che sottomettono il consiglio di Dio all'intervento umano: è questa l'interpretazione sostenuta da Parodi, Vandelli e Rossi tra gli altri. Un'altra interpretazione, sostenuta da D'Ovidio e Barbi, spiega così: "chi più scellerato di colui che prova compassione di fronte agli effetti di una giusta sentenza divina?" (cf. Sapegno, I, 223). Il Sapegno, dopo aver accennato a queste interpretazioni, conclude significativamente affermando che "nessuna delle due riesce veramente a giustificare il tono violento ed enfatico del rimprovero di Virgilio (che resta eccessivo e suona rettorico, sia che noi vogliamo riferirlo alla pietà di Dante o all'empietà degli indovini)". Riferito all'"empietà" di Dante, forse suona meno rettorico.
17. Il Virgilio dantesco: tragedia nella "Commedia", Firenze, Olschki 1983.
18. cf. Purg. 21, 97-99. Parla Stazio: "de l'Eneida dico, la qual mamma/ fummi e fummi nutrice poetando: senz'essa non fermai peso di dramma".
19. Come è stato osservato, per esempio, da Hollander, che però, con coerente riduzione, attribuisce le lacrime di Dante al rifiuto da parte del poeta di salvare Virgilio: "ma la decisione lo fa soffrire, per quanto necessaria possa essergli sembrata" (134).
20. cf. Aen. IV, 23: "adgnosco veteris vestigia flammae".
21. Hollander sottolinea qui nel senso imposto dalla sua lettura globale di Virgilio: "Dante si dà la pena di mettere in dubbio la veracità della descrizione virgiliana di Venere che sostituisce Cupido ad Ascanio in grembo a Didone... Il riferimento a Virgilio, che è visto qui solo come uno dei tanti sciocchi pagani, è al tempo stesso gratuito e sprezzante" (134).
22. Senza voler entrare nel merito della consueta polemica sull'allegoricità o meno della figura di Virgilio, mi sembra però che la presente lettura, rivolta al consapevole farsi della scrittura dantesca, offra la possibilità di scavalcare la dicotomia tra il Virgilio "reale" e il Virgilio "allegorico".

Virgilio è realissimo "fantasma" di un realissimo farsi della scrittura dantesca, nel suo - impossibile - cammino dal "falso" al "vero". Cf. nello stesso senso Fausto Montanari (L'esperienza poetica di Dante, Firenze, Le Monnier 1968), che però sfiora soltanto la problematica che ci occupa: "Virgilio, quale Dante lo sente, non è l'astratta ragione o la filosofia razionale come nuda filosofia: meglio allora sarebbe valso Aristotile, come maestro di ragione filosofante. Ma Virgilio non è un'allegoria: è la persona viva che ha rivelato a Dante il più alto valore della poesia: di una poesia che sia capace di assorbire nella propria forma non solo la ragione umana che si esercita sulle cose visibili, ma l'aspirazione dell'uomo a varcare le soglie di quel cammino invisibile senza del quale l'uomo non può raggiungere il suo ultimo destino" (239-240).

23. Particolarità puntualmente, seppure con scarsa perspicacia, sottolineata dai commentatori: "Le due affermazioni contraddittorie ["Io non mori", e non rimasi vivo"], staccate e rilevate dall'iato mediano, danno il senso vivo d'una stupefazione paurosa. Peccato che la chiosa che segue, fermando l'attenzione del lettore su ciascuna di quelle affermazioni separatamente e invitandolo ad un'analisi della squisita immagine complessiva, scemi più che non accresca l'effetto di quel verso così semplice e così suggestivo" (Rossi citato da Sapegno, I, 374).
24. Sulla "falsità" come tema dell'Inferno si sofferma in particolare Richard Allen Shoaf (Dante, Chaucer, and the Currency of the Word, Norman, Oklahoma, Pilgrim Books 1983). La prospettiva di Shoaf, che sviluppa il tema del falso monetario come assenza di referente, è però molto diversa da quella che si cerca di sviluppare in queste pagine. Shoaf vede descritta nei versi danteschi una conversione, una "emergence from narcissism to a just self-love" (21) avente a protagonista il pellegrino dell'oltretomba.
25. S. th., I, 78, 4.

26. Giorgio Agamben, Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale, Torino, Einaudi 1977, 128.
27. Giuseppe Mazzotta, della cui lettura di Purg. 10 mi riconosco debitrice, così commenta a proposito di questo termine: "Just as Cato and Vergil have alerted the pilgrim to the danger of the esthetic snares, Dante now moves to dispel the possible enchantments and to remind the reader of the wedge that separates the form from its truth. This caveat hinges on the word 'smaghi'; this word, used elsewhere to describe the guiles of the sirens, the false honey of their songs and promises, or Rachel enthralled by self-reflection in the mirror, provides an esthetic context for the temptation that might otherwise lead the reader away from good resolve" (246).
28. Rimando al capitolo seguente l'analisi del grande appello al lettore di Par. 2.
29. Per alcuni, il passo forte è quello della morte: "è naturale che il poeta, che ha avuto l'assistenza dei Gemelli al principio della sua vita e alla metà di essa quando salì al cielo, si auguri che così sia anche nel terribil punto della morte" (Michele Barbi, Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918), Firenze, Sansoni 1934, 290-91). Manfredi Porena è di diverso parere: "Non mi pare accettabile l'opinione, pur sostenuta da valenti, che il passo forte sia la morte. Che c'entrerebbe qui il ricordo della morte? O che forse la morte 'tira a sé' l'anima di Dante? E la coerenza vuole che da una costellazione invocata e ringraziata come datrice d'ingegno, il poeta aspetti un aiuto al suo ingegno, non al suo coraggio e alla sua virtù morale" (Dante, Opere, a cura di Manfredi Porena e Mario Pazzaglia, Bologna, Zanichelli 1966, 820).

IV - MENZOGNA E FOLLIA. L'ULISSE.

L'insistenza esegetica sulla figura dell'Ulisse dantesco è proporzionata all'importanza e anzi alla centralità di questa figura-simbolo rispetto al nodo scritturario della Commedia¹. Raramente però questa centralità viene dagli interpreti esplicitamente dichiarata: Ulisse è tradizionalmente visto più come uno dei "personaggi" danteschi più grandiosi e insieme più enigmatici che come figura emblematica di un tema che, debordando dai confini del canto XXVI dell'Inferno, assume valore di struttura portante, di metafora centrale della scrittura dantesca². Rinunciando in partenza a qualsiasi pretesa di completezza rispetto all'immensa bibliografia esistente, mi limiterò a dar forma alla mia lettura partendo da qualche riferimento ad alcune tra le più recenti interpretazioni.

La lettura "eroica" di un Ulisse visto come il temerario superuomo che sfida la divinità, cede il passo in tempi più recenti a letture più sfumate che tengono conto dell'ispirazione cristiana di Dante, mentre accusano il disagio di dover eliminare, per assicurare la coerenza della lettura, l'uno o l'altro aspetto del tema. Così il Fubini scrive: "Certo non per il 'folle volo' egli è condannato all'ottava bolgia, bensì per le frodi famose esplicitamente ricordate da Virgilio;

nemmeno si può dire che vi sia una relazione tra l'abito di artefice di inganni e l'impresa che lo condusse alla morte di fronte alla misteriosa montagna"³.

Motivo di condanna, o piuttosto del fallimento dell'impresa navale di Ulisse (ma ecco che l'aspetto "fraudolento" rimane escluso) è il fatto che a Ulisse sia mancata la grazia perché gli è mancata la fede "senza la quale il desiderio di conoscere non può avere il suo compimento ultimo" (30). Ulisse dunque, a dispetto della sua "fraudolenza", viene privilegiato a incarnare "quella che è la legge dell'umanità tutta" (23), ma che diventa, nella visuale solidamente cristiana di Dante, il poeta "che ignora incertezze e smarrimenti" (43), esclusiva del cristiano. Secondo il Fubini, il lettore "può riconoscere in Ulisse un lontano precursore del protagonista della Commedia, il quale accoglie in sé la virtù dell'antico eroe, ma sa temperarla con le virtù cristiane, e riesce perciò a compiere quell'impresa non concessa ad altro vivente" (32). Rocco Montano, in una prospettiva ancora più strettamente limitata all'affermazione di una quadrata ortodossia cristiana di Dante, identifica, sempre trascurando la "frode", l'errore di Ulisse col peccato della distrazione curiosa, la mala curiositas del cristianesimo monastico: "Ulisse ha abbandonato la moglie fedele, il figlio, il vecchio padre per un vano desiderio di conoscere le cose sconosciute del mondo; non

si è reso conto che la conoscenza è sì una cosa sempre giusta, e voler conoscere è desiderare di conoscere Dio, e che non esistono limiti a questo desiderio, ma questa ricerca è cosa assai diversa dalla curiosità, dal cercare di vedere nuove cose; la vera scienza non può essere quella che porta ad abbandonare la patria e i debiti amori, ma è quella che spinge ad andare anche naufrago (...) dove è la patria, dove è la moglie, dove è il padre (...), dove è soprattutto la città dentro la quale l'uomo può essere solo cittadino del bene" ⁴. Dante "era tanto lontano dall'ammirare Ulisse quanta era la distanza del suo animo cristiano dalla stolta... passione di patria di Farinata" (563). Giorgio Padoan ⁵ ribalta l'interpretazione che ignora l'aspetto fraudolento di Ulisse, rendendo causale il rapporto tra la colpa e il castigo dell'ottava bolgia. Richiamandosi da una parte alle tre opere a cui rinviano le imprese di Ulisse (con Diomede) ricordate nel canto XXVI dell'Inferno, e cioè l'Eneide, le Metamorfosi e l'Achilleide, dall'altra alla tradizione omerica per la quale "se Ulisse è dirus è però anche sagax" (179), Padoan delinea uno sviluppo per cui si passerebbe dall'Ulisse che usa la propria eloquenza a proprio vantaggio - attraverso l'Ulisse che rimprovera ai suoi compagni i loro vizi - all'Ulisse dantesco dove l'eloquenza non è al servizio di un vantaggio immediato e concreto. "L'orazione del

Laerziade, come tutte le sue altre, ottiene il successo desiderato; ed anche ora, sprofondato nell'Inferno..., Ulisse non sa nascondere l'intenso compiacimento per la propria sovrana abilità... Non una parola, non una sola sfumatura di rammarico per aver condotto i fidi compagni al disastro" (195). "Ulisse ha detto le verità più sacrosante e solenni per indurre a un'azione non giusta" (196). L'aspetto "nobile" di Ulisse, la sua "brama di conoscenza", resta per Padoan, come per gli altri commentatori la fraudolenza, un residuo non completamente spiegato dal testo dantesco. Il Pagliaro respinge l'interpretazione di Padoan per identificare il peccato di Ulisse non nel consiglio fraudolento ma nella messa in opera di "astuzie e... stratagemmi di guerra" ⁶, allineandosi in ultima analisi con l'interpretazione cristiana tradizionale: "E' mancato ad Ulisse il beneficio della grazia divina; e ciò ha reso vano il nobile suo sforzo di giungere alla beatitudine della piena libertà morale, conseguita mediante 'virtute e canoscenza', anche se egli si sia presentato a tal meta estrema già libero dei due impedimenti, gli aspetti della fisicità e gli affetti terreni" (422-3). John Freccero ⁷ vede nel tema dantesco di Ulisse la drammatizzazione di una opposizione, tutta concettuale, tra epica pagana e moralità cristiana: "Mentre, come ci dice Benvenuto da Imola, perfino le persone senza istruzione sapevano,

al tempo di Dante, che l'eroe omerico era tornato a Itaca sano e salvo, Dante lo fa morire in vista della montagna del Purgatorio... Sembra che il poeta abbia accolto l'antica lettura allegorica della traiettoria di Ulisse come una spazializzazione della temporalità umana per poi trasformare la circolarità del viaggio in modo da farla corrispondere a una lettura lineare del tempo umano sotto l'aspetto della morte. La trasformazione del viaggio circolare di Ulisse in una catastrofe lineare è una critica cristiana delle categorie epiche, una critica di un primitivo eroismo fatta dall'"oltretomba" (104). Valutando correttamente la portata tematica, e non solo episodica, della figura di Ulisse, Freccero non va però oltre una lettura teologicamente corretta che fa di Dante il traduttore in immagini di verità concettuali indipendentemente raggiunte: "la morte tragica di Ulisse sembra avere come riscontro la sopravvivenza dell'eroe di Dante... ciò che separa la definitiva morte di Ulisse per acqua dal battesimo di Dante nella morte e successiva resurrezione è l'avvento di Cristo nella storia, ovvero la grazia, che è l'avvento di Cristo nell'anima individuale" (106). Questo è indubbiamente ciò intorno a cui verte la fede di Dante: ma il suo testo, l'attraversamento "mistico" che lo costituisce, comporta, come vedremo, ben altri echi, ben altre complessità. Lo studioso americano si spinge fi-

no ad accennare alla dimensione metapoetica dell'episodio di Ulisse, ma la riconduce subito nell'ambito di una moralità strettamente ortodossa: "Non è una coincidenza che nel canto precedente la poesia di Dante abbia raggiunto il culmine della virtuosità con la doppia trasformazione dei ladri, uno sfoggio dei suoi poteri artistici che lo induce prima a sfidare Ovidio e Lucano, e poi infine a pentirsi per essersi lasciato trasportare dalla penna" (112) (di questa sfida abbiamo dato al capitolo precedente una diversa interpretazione). "L'episodio di Ulisse così fornisce un esempio morale anche dal punto di vista metalinguistico, in quanto rappresentazione poetica di tale gravità da mettere in guardia, facendone ammenda, contro un eccesso poetico che va oltre le necessità didattiche del poema... L'immagine della navigazione serve stupendamente come metafora e del viaggio della mente e del progredire del poema" (112). Con Giuseppe Mazzotta gli aspetti retorici dell'episodio di Ulisse vengono finalmente, e rigorosamente, messi in luce. Mazzotta sgombra subito il campo dalle ovvie conferme tematiche della "sostanza retorica del canto": "le lingue di fuoco che nascondono i peccatori; le oblique allusioni alla profezia di Elia (v. 35); la formalità dello scambio tra il poeta e l'eroe del mondo epico, tra Virgilio e Ulisse; le frequenti allusioni ai poemi epici, all'Eneide (v. 93), alla Tebaide (v. 54) e all'A-

chilleide (v. 62); il fatto, più ovvio, che il canto racconta la storia dell'affascinante oratore... che, attraverso le blandizie della retorica e il linguaggio incantatorio induce gli uomini alla ricerca di 'virtute e canoscenza' (v. 120)" (71-72). La reale retoricità dell'episodio di Ulisse, secondo Mazzotta, si trova altrove, nell'organizzazione generale del testo, coi suoi richiami politici, per cui la retorica vi campeggia come il "processo di educazione per cui si cerca di costruire la città"(73). Insistendo sulla derivazione di questa tematica da Brunetto Latini e da Cicerone, Mazzotta dimostra che Dante, anziché riecheggiare passivamente le sue fonti, ne rovescia il significato, e denuncia il potere della retorica di creare "finzioni etiche". Con un ulteriore approfondimento della sua lettura, Mazzotta identifica nell'episodio di Ulisse una strategia di rovesciamento nei confronti dei "commentatori neoplatonici che estrapolano una verità e un modello di certezza dal mondo della finzione poetica" (81). "Dante ci dice che i modelli astratti della filosofia e la sua verità, di per se stessi, sono inutili in quanto ad essi manca il sigillo della storicità irriducibile, che la verità è un evento involontario, solidale col mondo del probabile e del contingente" (82). "La frode non è semplicemente il peccato di Ulisse, ma la condizione del discorso" (82). Mazzotta sottolinea

così quella che abbiamo indicato come l'allegoria fondamentale della Commedia, e cioè la fede nella radicale novità della salvezza cristiana, in un senso definitivo acquisito, con la collaborazione della libera volontà, dalla mortale esperienza umana. Coerentemente con questa prospettiva, ma senza sottolineare la radicalità che, a mio avviso, il carattere "mistico" della scrittura dantesca vi introduce, Mazzotta insiste sull'atteggiarsi etico del poeta Dante nei confronti del suo materiale: "Ulisse letteralmente attraversa la frontiera per raggiungere uno spazio immaginario e veramente utopico, dove il suo linguaggio possa essere letteralmente vero. Per Dante questa trasgressione è una tragica infrazione che di fatto denuncia la follia di quel discorso filosofico che asserisce un'equivalenza tra virtù e conoscenza, e pretende di essere in grado di raggiungere l'essenza della conoscenza, dove le differenze del mondo si riconciliano in un'unità assoluta" (83). "Il significato del testo di Dante nel canto XXVI dell'Inferno è di sovvertire la propria complicità con Ulisse e di situare la propria voce in una sfera di distanza interpretativa sia dalle pretese profetiche che dalla illusione retorica"(105).

Nella lettura che si cercherà di delineare in queste pagine, la "sovversione" operata da Dante, se di sovversione si tratta, verrà denunciata come

fallimentare: ma nel fallimento si ravviseranno i connotati contraddittori dell'esperienza mistica. Che intorno alla figura di Ulisse si siano consolidati non solo principi di morale, come nella tradizione latina che viene più spesso invocata dagli studiosi, ma anche e soprattutto motivi di carattere mitico-religioso, è un fatto sul quale, almeno a proposito dell'episodio dantesco, la critica non è solita insistere⁸. Anche a prescindere dalle spettacolari caratteristiche testuali intrinseche all'episodio dantesco, non mancano spie estrinseche che ne rivelano un peso e una qualità simbolica tutta particolare.

Innanzitutto, come ha osservato Scott, sottolineando un fatto che nella sua ovvietà sembra essere sfuggito a tanti commentatori, Ulisse si stacca vigorosamente dallo sfondo strettamente medievale costituito dagli altri grandi personaggi-protagonisti dell'Inferno. In secondo luogo, la spesso conclamata "novità" della conclusione tragica dell'ulissiade dantesca può essere assegnata, come è stato fatto in maniera persuasiva, ad un archetipo di carattere mitico ampiamente sfruttato nelle letterature medievali, quello cioè dell'eroe che "alla fine di una carriera avventurosa decide di tentare l'inchiesta suprema che lo porterà ad infrangere i limiti posti dalla natura alle possibilità umane"⁹ e che sarà la causa della sua morte.

Secondo una variante di questo archetipo, "l'eroe scomparso, di cui non si è più trovata traccia e la cui morte è incerta, potrà ricomparire da un momento all'altro, potrà risorgere dal nulla fittizio in cui è caduto; egli fa parte ormai di una nuova dimensione, la dimensione dell'eterno"(69). La parola "perduto" del v. 84 ("dove per lui perduto a morire gissi"), funge secondo Avalle, che segue in questo e cita Rajna¹⁰, da spia inequivocabile dell'appartenenza dell'episodio di Ulisse all'area semiologica della queste e, in senso lato, del mito dell'anima. Una terza spia della valenza mitico-simbolica dell'ulissiade dantesca parrebbe la solennità stessa del linguaggio. Alcuni commenti (da Padoan a Mazzotta, per esempio), assegnano il piglio altisonante dell'episodio al versante di una retoricità messa sotto accusa - che si tratti di dar ragione del castigo a cui è sottoposto Ulisse o, più sottilmente, di interpretare l'episodio come una denuncia della "falsa eticità" della retorica. In realtà la solennità artistica dell'episodio, come si vedrà, è piuttosto da accostare ad altri passaggi - quasi tutti, e non per coincidenza, riferentisi al poetare del poeta Dante - in cui la grandiosità e quasi la ieraticità del linguaggio è da prendersi alla lettera, come sintomo di un diretto coinvolgimento del poeta in un'impresa salvifica, un'impresa che riguarda la sua "riuscita"

personale di uomo facitore di simboli.

Una delle più importanti tradizioni esegetiche dell'Ulisse pre-dantesco è quella che vede nel viaggio dell'eroe un'allegoria dell'esperienza umana in senso globale. Per i neoplatonici, "il viaggio di Odisseo non era semplicemente una serie di avventure, e nemmeno una serie di trionfi morali, bensì rappresentava il viaggio dell'anima. L'anima umana discende dal cielo nel regno della generazione e del divenire, e qui è prigioniera della carne; ma in seguito riconquisterà la sua patria celeste. Il lungo vagabondare di Odisseo sul mare è l'immagine del difficoltoso esilio dell'anima nel regno della materia" (Thompson, 18). Damon mette in rilievo come questo tema non rappresenti soltanto una lettura tardiva, "allegorica", di Omero, ma preceda e informi la narrazione omerica stessa. Si tratterebbe infatti, in ultima analisi, del motivo mitologico del viaggio del sole verso l'occidente, motivo dominante, a cui i greci avrebbero attinto in diversi periodi della loro storia. Anche il viaggio degli Argonauti - richiamato sia pure ellitticamente da Dante nel contesto della sua ulissiade - è un viaggio verso l'occidente, verso il regno del tramonto, oltre le porte della notte. Perfino il ritorno ad Itaca già in Omero si configura "in maniera mitologica piuttosto che geografica" (Damon 33), essendo chiaramente assimilato a

un viaggio verso l'occidente. Nelle allegorie cosmologiche che si sviluppano ad opera di pensatori neoplatonici quali Porfirio e Numenio e che saranno fedelmente riprese da Macrobio nel commento al Somnum Scipionis, "le porte del Sole sono specificamente collegate con la meta dei vagabondaggi omerici di Ulisse e vengono di fatto situate a Itaca" (Damon 34). In particolare, è la grotta delle ninfe ad Itaca (presso la quale Ulisse si sveglia), con i suoi due ingressi, a fare da trait d'union con la più antica tradizione mitologica e a dare origine alla teoria che le porte della notte, originalmente a ovest, fossero in realtà situate nell'emisfero australe, dove il sole "scende" in quanto raggiunge il punto più basso dell'eclittica. Damon ritiene quasi certo che Dante segua da vicino questa tradizione allegorica neoplatonica, soprattutto quando si considera che "gli stessi autori che identificavano il tropico del Capricorno con l'ingresso meridionale della grotta lo associavano anche con il grande 'purgatorio' pagano, e cioè con la regione della discesa, purificazione e ascesa delle anime, descritta da Platone nel decimo libro della Repubblica" (35). Macrobio scrive: "Attraverso queste porte del sole, si crede che le anime arrivino dal cielo sulla terra e ritornino dalla terra al cielo. Perciò una di esse si chiama porta degli uomini, e l'altra porta degli dei. Quella del Cancro è la porta degli uomini perché qui avviene

la discesa. Quella del Capricorno è invece chiamata porta degli dei perché attraverso di essa le anime ritornano alla sede dell'immortalità ed entrano a far parte degli dei" ¹¹.

Sembra assente da questa tradizione - stando al resoconto degli studiosi che l'hanno giustamente invocata a proposito dell'Ulisse dantesco - la dimensione "fraudolenta" di questo personaggio-simbolo, che spicca nell'ottava bolgia tra le anime colpevoli di un peccato considerato da Dante come il più grave, contrariamente alla dottrina e alla prassi della Chiesa ¹². Viceversa, la centralità della "lingua" rispetto all'evento cristiano della salvezza è sottolineata - con straordinaria corrispondenza di metafore - da un passaggio della lettera di san Giacomo che alcuni commentatori, a cominciare da Pietro di Dante, citano senza però trarne ispirazione per una interpretazione comprensiva:

Pensate alle navi: per quanto grandi siano, e anche se spinte da forti venti, il pilota può spingerle dove vuole, per mezzo di un minuscolo timone. Così la lingua, pur essendo una minuscola parte del corpo, può gloriarsi di grandi cose. Vedete com'è piccola la fiamma che può incendiare una grande foresta. La lingua è come questa fiamma, un cosmo di iniquità: essa infetta tutto il corpo. Accendendosi nell'inferno, dà fuoco a tutto il ciclo della creazione, infiammata com'è dalla Geenna (Iac. 3, 4-6).

Sulla centralità della "lingua" al viaggio dell'Ulisse-simbolo e al viaggio testuale del poeta che lo concepisce, ovvero, in altre parole, sulla scritturarietà dell'esperienza cristiana di Dante, che proprio per questo diventa mistica, verrà impostata la presente lettura. Per dissipare un possibile equivoco, andrà ancora precisato che in questa lettura il testo della Commedia non è visto come la storia di una effettuata salvazione personale, di una "conversione" avvenuta, rappresentata con padronanza assoluta, con perfetta adeguazione dei mezzi artistici. "La figura di Ulisse - scrive Freccero, che esemplifica questa interpretazione - nonostante la sua evidente storicità, è contemporaneamente un momento palinodico della Divina Commedia, una visione retrospettiva di Dante stesso come poeta e come uomo, quando con fiducia e ingegno si imbarcò nella scrittura del Convivio, un lavoro mai completato, che cominciava affermando che tutti gli uomini desiderano conoscere e che la felicità ultima risiede nella ricerca della conoscenza... Nella ricapitolazione della storia della salvezza, e cioè della storia dell'anima cristiana, Ulisse starebbe per il disastroso preludio alla preparazione per la Grazia, guida disastrosa prima dell'incontro con Virgilio" (113).

La mia lettura invece, fondandosi sull'assenza di residuo tra il simbolo Ulisse e il poeta Dante che vi

si esprime, vuol mettere in rilievo una "circolarità", o, per usare un'altra metafora, una "intermittenza" di carattere "mistico", sottintesa alla linearità vittoriosa che è la forma tradizionalmente assegnata alla salvezza cristiana. In questa intermittenza le metafore e i loro referenti si scambiano per così dire le parti e si rovesciano le une negli altri: così la nave andrà in porto e affonderà, la scrittura culminerà nella "follia" e circoscriverà la "visione", la menzogna sarà superata dalla "verità" e resterà prigioniera di se stessa, nuova verità errante. In altre parole, il carattere mistico, nel senso fin qui delineato, della scrittura dantesca, risulta vigorosamente rivelato proprio dall'episodio di Ulisse, nella sua doppia valenza di simbolo del viaggio terreno - itinerarium in Deum - e di simbolo del menzognero viaggio scritturario nel quale, per il "mistico" Dante, il viaggio terreno sembra riassumersi ed esaurirsi.

Significative, ma meritevoli di uno sviluppo separato, le conferme che a questo conflato di motivi mitici e retorici vengono dai canti simmetrici delle altre due cantiche ¹³. Qui si prenderanno soprattutto in considerazione le corrispondenze tra l'episodio di Ulisse e il solenne appello al lettore in apertura del canto II del Paradiso, con richiami ai corrispondenti prologhi delle altre due cantiche ¹⁴. Vediamo i due

passaggi:

Lo maggior corno de la fiamma antica
 cominciò a crollarsi mormorando
 87 pur come quella cui vento affatica;
 indi la cima qua e là menando,
 come fosse la lingua che parlasse,
 90 gittò voce di fuori, e disse: "Quando
 mi diparti' da Circe, che sottrasse
 me più d'un anno là presso a Gaeta,
 93 prima che sì Enea la nomasse,
 né dolcezza di figlio, né la pieta
 del vecchio padre, né 'l debito amore
 96 lo qual dovea Penelopè far lieta,
 vincer poter dentro da me l'ardore
 ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
 99 e de li vizi umani e del valore;
 ma misi me per l'alto mare aperto
 sol con un legno, e con quella compagna
 102 picciola da la qual non fui deserto.
 L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
 fin nel Morrocco, e l'isola de' Sardi,
 105 e l'altre che quel mare intorno bagna.
 Io e' compagni eravam vecchi e tardi,
 quando venimmo a quella foce stretta
 108 dove Ercole segnò li suoi riguardi,
 acciò che l'uom più oltre non si metta:
 da la man destra mi lasciai Sibilia,
 111 da l'altra già m'avea lasciata Setta.
 'O frati', dissi 'che per cento milia
 perigli siete giunti a l'occidente,
 114 a questa tanto picciola vigilia
 de' nostri sensi ch'è del rimanente
 non vogliate negar l'esperienza
 117 diretto al sol, del mondo senza gente.
 Considerate la vostra semenza:
 fatti non foste a viver come bruti,
 120 ma per seguir virtute e canoscenza'.
 Li miei compagni fec'io sì aguti,
 con questa orazion picciola, al cammino,
 123 che a pena poscia li avrei ritenuti;
 e volta nostra poppa nel mattino,
 dei remi facemmo ali al folle volo,
 126 sempre acquistando dal lato mancino.
 Tutte le stelle già dell'altro polo
 vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,
 129 che non surgea fuor del marin suolo.

Cinque volte raccesso e tante casso
 lo lume era di sotto da la luna,
 132 poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,
 quando n'apparve una montagna, bruna
 per la distanza, e parvemi alta tanto
 135 quanto veduta non avea alcuna.
 Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;
 ché de la nova terra un turbo nacque,
 138 e percosse del legno il primo canto.
 Tre volte il fe' girar con tutte l'acque;
 e la quarta levar la poppa in suso
 141 e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
 infin che 'l mar fu sopra noi richiuso".

O voi che siete in piccioletta barca,
 disiderosi d'ascoltar, seguiti
 3 dietro al mio legno che cantando varca,
 tornate a riveder li vostri liti:
 non vi mettete in pelago, ché, forse,
 6 perdendo me rimarreste smarriti.
 L'acqua ch'io prendo già mai non si corse:
 Minerva spira, e conducemi Apollo,
 9 e nove Muse mi dimostran l'Orse.
 Voi altri pochi che drizzaste il collo
 per tempo al pan de li angeli, del quale
 12 vivesi qui ma non sen vien satollo,
 metter potete ben per l'alto sale
 vostro navigio, servando mio solco
 15 dinanzi a l'acqua che ritorna eguale.
 Que' gloriosi che passaro a Colco
 non s'ammiraron come voi farete,
 18 quando Iason vider fatto bifolco.

Le corrispondenze sono notevoli. Il poeta Dante è capitano di un "legno" (Par., v. 3) come Ulisse è "sol con un legno" (Inf., v. 101), e apre la strada ai lettori che lo seguono "in piccioletta barca" (Par., v. 1) - anch'essi dunque "compagna/picciola" (Inf., v. 101-2) -

mentre il "legno" "cantando varca" (Par., v. 3) in direzione di una meta non specificata. Si tratta infatti di un "varcare" assoluto, come quel "varco/folle d'Ulisse" (Par. 27, 82-83) il cui segno è la follia: varco/volo folli, aventi termine, per volere altrui, nel "mondo senza gente", in un mondo angelico il cui pane non sazia, la cui dimensione è il silenzio (Par., v. 11-12). Entrambi i capitani rivolgono un appello ai loro seguaci: entrambi gli appelli sono rigorosamente retorici nel senso indicato da Mazzotta, e cioè atteggiati a comunicare la problematicità stessa della "sapienza", al di là di una responsabilità morale precisa. Non è solo Ulisse, colui che a Troia ha rubato il simulacro della sapienza, a dimorare "nell'area morale della frode" pretendendo di "possedere la sapienza" (Mazzotta 79): Dante stesso, l'uomo-poeta Dante, il Dante fabbricatore di storie non vere, di questa storia non vera, mentre invoca Minerva e si vanta di essere sulla via della sapienza (il "pan degli angeli"), sa di non avere altro appoggio che la propria fragile parola. Il legno di Dante varca "cantando", come cantano le "serene", così pericolose perché così intime:

"Io son" cantava, "io son dolce serena,
che i marinari in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir piena!

Io volsi Ulisse del suo cammin vago
al canto mio; e qual meco si ausa,
rado sen parte; sì tutto l'appago!"

Purg. 19, 19-24

Dante canta sul suo legno incantatore - "Minerva spirava, e conducemi Apollo,/ e nove Muse mi dimostrano l'Orse" - , come canta la sirena che dismaga i marinai, simili ai lettori di Dante "disiderosi di ascoltar", che in un'altra occasione sono stati ammoniti a non "smagarsi" "di buon proponimento" (Purg.10, 106) udendo la "forma" (v. 109) della rappresentazione poetica. Le parole di Beatrice, "e perché altra volta/ udendo le serene, sie più forte" (Purg., 31, 44-45), riconducono decisamente all'interiorità di Dante questo affrontarsi di canto "smagante" e di "cammino" senza meta. Il cammino di Dante, come quello di Ulisse, è anche costituito, reso possibile, dal canto che è insito nella parola, dalla lusinga, dalla menzogna di cui essa è solidale. Ulisse non è solo "vittima" delle sirene: è egli stesso un incantatore, e anche il suo canto ha l'effetto di "allungare", o piuttosto di dar forma al nuovo cammino dei suoi compagni di viaggio: "Li miei compagni fec'io sì aguti,/con questa orazion picciola, al cammino,/che a pena poscia li avrei ritenuti". Anziché aggirare i propri compagni (come vorrebbe qualche commentatore, per esempio Padoan) per indurli a loro insaputa a una impresa destinata a fallire, Ulisse, consapevole sirena, richiama la loro attenzione precisamente sulla pericolosità, sulla novità assoluta dell'impresa prospettata: "O frati,.. che per cento milia/ perigli siete

giunti a l'occidente,/... non vogliate negar l'esperienza/ dietro al sol, del mondo senza gente". "L'acqua ch'io prendo già mai non si corse", proclama a sua volta Dante, e, sdoppiando la "compagna picciola" dei suoi lettori - tutti presumibilmente cristiani ma non tutti in grado di capire, proprio come i fedeli a cui si rivolge un predicatore "mistico" come Eckhart - invita gli uni, quelli che si trovano "in piccioletta barca", a non mettersi "in pelago" (Par., v. 5), gli altri "pochi" (v. 10) a "servare" il suo solco "dinanzi a l'acqua che ritorna equale" (v. 15): immagine che pur partendo da una diversa premessa fantastica - un viaggio tranquillo, seppure in acque mai percorse, da una parte, un naufragio dall'altra - richiama potentemente, in quell'acqua che si richiude e cancella ogni traccia, il verso finale del canto XXVI: "infin che 'l mar fu sopra noi richiuso". Il primo gruppo di lettori rischia di rimanere smarrito nel periglioso "pelago" (cf. Inf. 1, 23-24) varcato dalla scrittura di Dante, mentre il secondo gruppo percorre lo stesso "alto sale" ignoto e disabitato, così pronto a richiudersi e a tornare "equale", in direzione di una meta non nominata e forse svelabile solo, ellitticamente, attraverso un'allusione a quell'immemorabile vello d'oro che comparirà, nello stesso modo velato e allusivo, nel momento della "visione" suprema. Di questa visione, dichiarerà Dante,

"Un punto solo m'è maggior letargo/ che venticinque secoli a la 'mpresa,/ che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo" (Par. 33, 94-96).

Accompagnandosi, in senso musicale, reciprocamente, i due testi di Inf. 26 e Par. 2, insieme con gli altri che li riecheggiano, stabiliscono saldamente l'impossibilità di decidere tra fallimento e successo, naufragio e felice sbarco, perdizione e salvezza. Dante lascia il "pelago" e la sua "acqua perigliosa" (Inf. 1, 23-24) per ritrovarsi, sempre e solo armato del proprio "ingegno", su acque che si sperano "migliori" (Purg. 1,1), ma che si riveleranno sempre mortalmente pericolose: "non vi mettete in pelago, ché forse,/ perdendo me, rimarreste smarriti". "Lo passo/ che non lasciò già mai persona viva" (Inf. 1, 2-27), l'"alto passo" (Inf. 26, 32) nel quale entra la nave d'Ulisse, diretta verso il "mondo senza gente", l'"alto passo" di Inf. 2, 12, è lo stesso "passo forte" (Par. 22, 123) che "a sé... tira" sempre, ma che è insuperabile salvo appunto nella morte, quella letterale, di cui il naufragio e il silenzio sono "immagine".

L'attraversamento del pelago coincide per Dante, in una presa di coscienza che nient'altro è che "mistica" nel senso che siamo venuti delineando, con l'attraversamento della propria scrittura, con la denuncia dolorosa che ad essa inerisce la menzogna:

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
 quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
 e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,
 perché non corra che virtù nol guidi;
 sì che, se stella bona o miglior cosa
 m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.
Inf. 26, 19-24

Leggermente grottesca appare un'osservazione del D'Ovidio, citata e condivisa dal Sapegno (I, 287), che assegna la solenne "confessione" che Dante fa prima di impegnarsi a creare l'episodio di Ulisse, a motivi totalmente estranei al farsi del poema: "Dante nell'esilio diventò un uomo di corte, un negoziatore politico; e il consigliar frodi e ordire inganni sarebbe potuto divenire per lui un peccato professionale, un vizio del mestiere". Questa osservazione (oltre che essere poco fondata, mi pare, in quello che si può indovinare della psicologia di Dante esule e consigliere di principi), elude il fatto incontestabile che per Dante "ingegno" e scrittura sono in rapporto di strettissima contiguità¹⁵. Il prologo dell'Inferno recita:

O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
 o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
 qui si parrà la tua nobilitate.
 2, 7-9

Da Cavalcante, il padre dell'amico poeta, Dante si fa interpellare in questi termini:

"Se per questo cieco
 carcere vai per altezza d'ingegno,
 mio figlio ov'è? perché non è ei teco?"
Inf. 10, 58-60

Ancor meno "politico" - e ancor più legato alla tematica dell'Ulisse - è l'"ingegno" a cui Dante fa riferimento nel prologo del Purgatorio:

Per correr migliori acque alza le vele
 omai la navicella del mio ingegno,
 che lascia dietro a sé mar sì crudele;
 1, 1-3

La stessa chiara correlazione, anzi, una strettissima contiguità di significato e quasi una sinonimia tra capacità di scrittura e ingegno sono evidenti nei solenni passi del Paradiso in cui viene impiegato questo termine. Ne citiamo solo alcuni:

Perch'io lo 'ngegno e l'arte e l'uso chiami,
 sì nol direi, che mai s'imaginasse;
 ma creder puossi e di veder si brami.
 10, 43-46

Qui vince la memoria mia lo 'ngegno;
 ché 'n quella croce lampeggiava Cristo,
 sì ch'io non so trovare esemplo degno;
 14, 103-105

O gloriose stelle, o lume pregno
 di gran virtù, dal quale io riconosco
 tutto, qual che si sia, il mio ingegno,
 22, 112-114

Lo stesso ingegno che le stelle gli hanno assegnato, la stessa quasi divina capacità di "intendere" e intenden-

do di (ri)creare, è perciò stesso intrinsecamente partecipe della capacità di fingere nei sensi "positivo" e "negativo" del termine:

Se quantunque s'acquista
giù per dottrina, fosse così inteso
non li avria loco ingegno di sofista.
Par. 24, 79-81

Passaggio da accostare a quello famoso che rappresenta una specie di manifesto della poetica dantesca nel Paradiso e una reiterazione dell'impossibilità di fare a meno di uno schema narrativo:

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.
Par. 4, 40-42

Stranamente circolare - come circolare è però tutto l'andamento della Commedia - ma proprio per questo illuminante, appare la solenne perorazione di Virgilio, il maestro di menzogna: l'"arte" e l'"ingegno" che qui si dichiarano superati ricompaiono poi puntualmente, insieme all'impianto menzognero della narrazione, nel Paradiso, a riconferma della impossibilità di un sempre annunciato superamento:

Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
lo tuo piacere omai prendi per duce;
fuor se' dell'erte vie, fuor se' de l'arte.
.....

Non aspettar mio dir più né mio cenno:
 libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
 e fallo fora non fare a suo senno:
 Perch'io te sovra te corono e mitrio.
Purg. 27, 130-142

Il "legno" sovrano di Dante non sarà per questo meno debitore dell'artificiosità della scrittura, né meno soggetto ai perigli della navigazione, fino al misterioso porto del naufragio finale.

Per tornare all'episodio di Ulisse, i limiti che Dante sembra qui assegnare al proprio "ingegno" sono la consapevolezza stessa che esso, anziché raggiungere e circoscrivere il reale, non fa altro che toccare se stesso e la propria labilità. Questo ripiegarsi e consegnarsi alla propria fragilità di mortale facitore di simboli è la verità che Dante spera di raggiungere "frenando" il proprio ingegno, cioè consapevolmente, dolorosamente usandolo come strumento di "froda". Questa verità che si dischiude tra le pieghe della scrittura di Dante, come tra le pieghe della scrittura del mistico si apre l'abisso della nullità del dio - il dio che, come dice Eckhart, esiste quando le creature lo chiamano - ha un nome per Dante, quello di "follia". Configurazione - ancora una volta - caratteristica del discorso mistico, che si dispiega appunto tra la certezza di una fede e il sospetto di una follia inaugurata dalla follia dell'incarnazione del Verbo.

Niente di specifico i commentatori generalmente assegnano al leit-motif dantesco della "follia", salvo una correlazione generica con la "superbia", che tra i vizi capitali sarebbe quello più intimo a Dante ¹⁶. In questa visuale, Dante, pur riconoscendosi tentato dalla superbia, in particolare da quella inerente alla sua straordinaria scrittura (ma perché è superba la scrittura?), si dimostrerebbe poi pronto a rientrare nella cristiana sfera dell'umiltà mediante una semplice affermazione di principi: in particolare, nell'episodio di Ulisse, "condannando" spietatamente e inequivocabilmente, malgrado una simpatia segreta, l'empio prevaricatore che non sa fermarsi davanti al divieto divino. Ulisse, scrive Umberto Bosco, "è un uomo che da una parte [come Dante] vuol compiere fino in fondo il più alto dovere umano, conquistando un'integrale conoscenza; dall'altra, esaltandosi in se stesso, ignora o dimentica che Dio ha posto invalicabili limiti a questa stessa possibilità umana di conoscenza; è un uomo che [contrariamente a Dante] non ha imparato a starsene contento al 'quia'" (424). "La Commedia", continua Bosco, "nasce essenzialmente dal riconquistato equilibrio tra i due doveri; riaffermazione, insieme, della necessità di seguire, inflessibilmente, virtù e conoscenza, e coscienza che a un certo punto occorre sapere fermarsi, e vincere con consapevole umiltà la

propria 'follia'" (430). Strana valutazione dell'atteggiamento di Dante nei confronti di un lavoro che lo ha "fatto per più anni macro", "al quale ha posto mano e cielo e terra" (Par. 25, 2 e 3) e così via: quasi che lo spessore stesso della scrittura sia indifferente alla coscienza morale e, insieme, alla consapevolezza "artistica" del poeta, come se a redimere la Commedia nella sua hybris bastasse il colpo di spugna di una semplice riaffermazione di ortodossia cristiana. In realtà il tema della follia pervade ineradicabilmente tutta l'opera di Dante ed è in essa intrinsecamente legato al tema della menzogna e della scrittura ¹⁷.

Nonostante il parere di studiosi come Bosco, che afferma che "le parole folle-follia non hanno nelle opere minori di Dante coloritura semantica particolare" (417), questi termini appaiono già fortemente connotati nel senso che qui si sottolinea fin dalle prime prove artistiche del poeta. Nel sonetto Tutti li miei penser (VN XIII), "folle" è significativamente accostato a un "ragionare" e a un "parlare" che non sono altro che indici del farsi stesso della poesia, menzognera "fattrice" di Amore:

Tutti li miei penser parlan d'Amore;
e hanno in lor sì gran varietate,
ch'altro mi fa voler sua potestate,
altro folle ragiona il suo valore...

Anche la canzone Amor, da che convien pur ch'io mi doglia mette il luce il legame che si instaura tra "follia" e "pittura", tra follia e (falsa) rappresentazione di un bene tutto soggettivo:

L'anima folle, che al suo mal s'ingegna,
 com'ella è bella e ria
 così dipinge, e forma la sua pena:
 poi la riguarda, e quando ella è ben piena
 del gran disio che de li occhi le tira,
 incontro a sé s'adira,
 ch'ha fatto il foco ond'ella trista incende.

Dove forse si può osare sottolineare, di sfuggita, quel "foco" di cui brucia l'anima folle, così vicino ai luoghi dell'*ulissiade* dantesca.

Il "folle amore" a cui si accenna a Par. 8, 2 coincide con l'"antico errore" di cui Virgilio è partecipe, che è fondamentalmente un errore di rappresentazione, l'errare della rappresentazione: "e dicean ch'el sedette in grembo a Dido" (v. 9). La follia di Dante è follia di parole - è la inevitabile, tragica follia delle parole - che il "preciso latin" invocato, come si vedrà, non basterà a redimere:

Né per ambage, in che la gente folle
 già s'inviscava pria che fosse anciso
 l'Agnel di Dio che le peccata tolle,
 ma per chiare parole e con preciso
 latin rispuose quello amor paterno,
 chiuso e parvente del suo proprio riso:
Par. 17, 31-36

Non è indifferente che il termine "ambage", sollevato di peso dal testo del maestro Virgilio¹⁸, faccia riferimento a quello stesso tipo di "sentenza" che Dante invocherà a spiegare la sua suprema visione, il suo perituro oracolo segnato dalla follia:

Così la neve al sol si disigilla,
così al vento ne le foglie levi
si perdea la sentenza di Sibilla.

Par. 33, 64-66

Che "follia" e superbia si tocchino è fuori discussione: ma "follia" è una superbia di tipo particolare, la superbia che inerisce alla capacità simbolica dell'uomo, Narciso mai completamente conquistato (ché la conquista si teme peggiore della battaglia) alla verità¹⁹. Tra gli esempi di superbia del canto XII del Purgatorio, l'unico ad essere qualificato di "folle" è quello di Aracne, la fabbricatrice di tele che rivaleggia con la dea, la creatrice di quelli che, inesorabilmente, non si riveleranno altro che stracci, brandelli di un tessuto simbolico che si erge contro un dio silenzioso:

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

43-45

"Follia" è il "peccato originale":

Vostra natura, quando peccò tota
 nel seme suo, da queste dignitadi,
 come di paradiso, fu remota;
 né ricovrar potiensi, se tu badi
 ben sottilmente, per alcuna via,
 senza passar per un di questi guadi:
 o che Dio solo per sua cortesia
 dimesso avesse, o che l'uom per se isso
 avesse soddisfatto a sua follia.
Par. 7, 85-93

Ma il peccato originale non è altro che il "trapassar del segno", per cui l'instabile lingua del primo uomo cresce per così dire su se stessa, per ergersi, Babele "inconsummabile", davanti al Dio degli eserciti, al Dio degli angeli silenziosi:

Or, figliuol mio, non il gustar del legno
 fu per sé la cagion di tanto essilio,
 ma solamente il trapassar del segno.
Par. 26, 115-117

Un analogo "trapassar del segno" ("dov'Ercule segnò li suoi riguardi, / acciò che l'uom più oltre non si metta") caratterizza, come sappiamo, l'episodio simmetricamente collocato dell'Ulisse, errante fabbricatore di menzogna, mentre Dante non si perita di collegare, da superbo tessitore di tele qual è, le proprie invenzioni simboliche, ribaltandone il senso nell'affermazione di una continuità Dante-Ulisse-Adamo all'insegna di un potere simbolico ai confini del "peccato". Nel canto di Adamo il personaggio Dante trapassa apertamente nell'Ulisse del canto

XXVI dell'Inferno e vi si sostituisce, fiamma penetrata da un desiderio di parlare che è facile metafora del desiderio di narrare costitutivo del poema:

Come la fronda, che flette la cima
nel transito del vento e poi si lieva
per la propria virtù che la sublima,
fec'io in tanto in quant'ella diceva,
stupendo, e poi mi rifece sicuro
un disio di parlare ond'io ardeva.
Par. 26, 85-90

Questa "follia" propria dell'uomo che parla, che racconta storie, è la "follia" da cui Dante si sente minacciato e alla quale, salva la professione di fede, soccomberà. Il volo/varco di Dante/Ulisse è come la metafora assoluta del mistico, gli sponsali che terminano nel silenzio dell'osculum.

Io cominciai: "Poeta che mi guidi,
guarda la mia virtù s'ell'è possente,
prima ch'a l'alto passo tu mi fidi.
.....
Io non Enea, io non Paolo sono:
me degno a ciò né io né altri crede.
Per che, se del venire io m'abbandono,
temo che la venuta non sia folle:
se' savio; intendi me' ch'io non ragiono.
Inf. 2, 10-12; 32-36)

Dietro al "viaggio all'oltretomba", come dietro il volo folle d'Ulisse, appare netto in visibilissima filigrana (ma una filigrana che si mescoli ai tratti del disegno in superficie), il viaggio trans-scritturario del poeta. La narrazione di Dante, la sua temeraria fictio , è

"folle" in quanto si erge su se stessa "prima" di precipitare nel silenzio; è "folle" non solo malgrado, ma anche grazie alla fede che la anima, senza la quale la caduta nel silenzio "mistico" sarebbe impossibile. Anche il termine "folle" è una delle spie che ci invitano a fare un passo "fuori" del racconto per avvicinarci al suo farsi stesso: "folle" è la scrittura stessa del poeta nella sua grandiosa fragilità. Come Enea, personaggio simbolico che viene costituito dalla profezia di Anchise (la questione della "storicità" di Enea, o di Ulisse, come nella più autentica allegoresi cristiana, è irrilevante); come Paolo, lo scrittore "spirituale" per eccellenza, lo stesso su cui si fonda l'allegoria cristiana, Dante si abbandona all'"alto passo" di un percorso simbolico a cui non è estranea la menzogna.

Questi non vide mai l'ultima sera;
 ma per la sua follia le fu sì presso,
 che molto poco tempo a volger era.
Purg. 1, 57-60)

In un canto, il primo del Purgatorio, così "proemiale", così pervaso di riflessioni metanarrative, compare puntuale il richiamo alla "follia", superata, nella fede e nella speranza, vivissimamente presente nel farsi della scrittura che passo passo riecheggia, sia pure nel segno volutamente contrario della fede, l'itinerario fatale di Ulisse, "filigrana" costantemente

presente:

I' mi volsi a man destra, e puosi mente
a l'altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch'a la prima gente.
22-24

Venimmo poi in sul lito deserto,
che mai non vide navicar sue acque
omo che di tornar sia poscia esperto.
Quivi mi cinse sì com'altrui piacque:
oh meraviglia! ché qual egli scelse
l'umile pianta, cotal si rinacque
subitamente là onde l'avelse.
130-136

L'altro Ulisse "compie" il suo fallimentare viaggio,
che va reiterando l'istante "mistico" della fine:
"venimmo poi in sul lito deserto,/ che mai non vide
navicar sue acque/ omo che di tornar sia poscia esper-
to". Ma il lavoro scritturario che realizza il viaggio
non è ancora compiuto, come indica la metafora della
rinascita spirituale: "qual egli scelse/ l'umile pian-
ta, cotal si rinacque". La scrittura rinasce ripetuta-
mente per consumare la propria "follia" nel silenzio:
prima, però, andrà "attraversato" anche il "viso riden-
te" di Beatrice.

N O T E

1. Si veda, per una ricca bibliografia, John A. Scott, "Inferno XXVI: Dante's Ulysses", Lettere italiane 23 (1971), 145-186. L'articolo è stato tradotto e pubblicato in italiano nel volume Dante magnanimo. Studi sulla Commedia, Firenze, Olschki 1977.
2. Una eccezione di rilievo è rappresentata dall'interpretazione di Giuseppe Mazzotta, alla quale si ritornerà e dalla quale la mia lettura prende le mosse.
3. Mario Fubini, Due studi danteschi, Firenze, Sansoni 1951, 19.
4. "I modi della narrazione di Dante", Convivium 26 (1958), 561-63. La citazione è alle pp. 561-62.
5. Il pio Enea, l'empio Ulisse, Ravenna, Longo 1977.
6. Antonino Pagliaro, Ulisse, ricerche semantiche sulla Divina Commedia. Messina-Firenze, D'Anna 1966, 390.
7. "Dante's Ulysses: From Epic to Novel", Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance, a cura di Norman T. Burns e Christopher J. Regan, Albany, State University of New York Press 1975, 101-119.
8. Rappresentano un'eccezione gli studi di Phillip W. Damon, "Dante's Ulysses and the Mythic Tradition", Medieval Secular Literature, a cura di William Matthews, Berkeley-Los Angeles, University of California Press 1965, 25-45; e David Thompson, Dante's Epic Journey, Baltimore-London, Johns Hopkins UP 1974.
9. D'Arco Silvio Avalle, Modelli semiologici nella Commedia di Dante, Milano, Bompiani 1975, 41.
10. Pio Rajna, "Dante e i romanzi della tavola rotonda", Nuova Antologia 55 (1920), 223-247.
11. Commentarii in somnium Scipionis, I, 12.
12. Cf. una sottolineatura in questo senso in Juriij M.

Lotman, "Il viaggio di Ulisse nella 'Divina Commedia' di Dante", Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura, a cura di Simonetta Laterza 1980, 81-102. Si veda anche lo studio di Joan Ferrante, "The Relation of Speech to Sin in the Inferno", Dante Studies 87 (1969), 33-44.

13. Questo tipo di lettura "verticale" si è confermato di particolare utilità per orientarsi nella simmetrica foresta dei simboli danteschi. Cf. ad esempio la lettura già citata di Shoaf, e quella di Franco Fido ("Writing like God - or better? Symmetries in Dante's 26th and 27th cantos", Italica 63 [1986], 250-264).
14. Non mi risulta che il canto II del Paradiso sia stato invocato dai commentatori dell'episodio di Ulisse. Non so che citare una conferenza di Gino Rizzo, tenuta qualche anno fa alla New York University, e un brevissimo accenno in Jacqueline Risset, Dante scrittore, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1984, 139-140.
15. L'estensore della voce "ingegno" dell'Enciclopedia dantesca (Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-76), dopo aver tentato una categorizzazione dei passi in cui si trova questo termine, che risulta via via possedere i significati di "patrimonio di doti naturali insite nell'uomo", "capacità intellettuale", "acutezza nell'intendere", "abilità nel ritrovare espedienti", "artificio", finisce col riconoscere che più spesso il termine indica specificamente l'ingegno poetico, come già nella tradizione letteraria latina. In base a questo, e per le sue caratteristiche inventive e immaginative, viene affermato che l'"ingegno" si identifica in Dante con l'immaginazione o fantasia. Vorrei sottolineare come la connotazione di "astuzia" e di "frode" non possa mai essere esclusa dal campo semantico delimitato dal termine "ingegno".
16. cf. Umberto Bosco, "la 'follia' di Dante", Lettere italiane 10 (1958), 417-430.
17. Shoaf sembra stabilire questa stessa correlazione, per arrivare a conclusioni molto diverse dalle mie, in quanto si basano sul presupposto di una perfetta padronanza da parte del poeta della propria materia, di una perfetta "traduzione in immagini" di premesse concettuali valide in sé: "fraud vitiates

the reason, inducing madness, because it is a covert and self-masking perversion of the reason... fraud is a falsification of the Image of God in man, ... The connection from unreason or madness to the poet's craft of working in images is formed by vision itself. The sane, or healthy, the mature, mind sees the truth, and, seeing the truth, it makes and uses images without falsification" (27).

18. cf. Aen. VI, 99: "horrendas canit ambages antroque remugit".
19. cf. Agamben: "il medioevo vede il tratto saliente dell'infelice vicenda di Narciso non nel suo essere un amore di sé (...), ma nel suo essere amore di un'immagine, un 'innamorarsi per ombra'"(97).

V - LA VISIONE MANCATA

I canti che nel Purgatorio occupano una posizione simmetrica a quella che nell'Inferno occupano i canti di Ulisse e Guido da Montefeltro sono dominati dall'immagine del fuoco. Poiché ci troviamo qui sulla settima cornice, si tratta del fuoco in cui si purificano i colpevoli del peccato di lussuria, mentre nell'Inferno erano i colpevoli di "frode" a consumarsi in lingue di fiamma. Non è però la lussuria il fulcro ideale di questi canti che, anziché orientare la riflessione del poeta sul tema dell'eccesso dei sensi, la riconducono decisamente al tema del fare poetico. Certamente il peccato punito è quello di coloro che seguono "come bestie l'appetito" (26, 84): eppure, come è subito evidente dal fatto che i rappresentanti di questi peccatori sono poeti, sembra stabilirsi un legame intrinseco tra amore e "pensiero d'amore", tra ispirazione e "vestigio" (v. 106), tra desiderio e scrittura, un legame che costituisce la ragione del poetare stesso di Dante: "I' mi son un, che quando/ Amor mi spira, noto, e a quel modo/ ch'e' ditta dentro vo significando" (24, 52-54). L'obbedienza ad amore si rivela rappresentare, in questo interludio purgatoriale, una sorta di equilibrio instabile tra "la passada folor" (26, 143) di una scrittura menzognera che produce idoli

- o si produce in idolo - e la speranza di una salvezza, di una verità scritturalmente raggiunta, di una conoscenza di Dio acquisita mediante "donna" "che m'acquista grazia" (26, 59). Simbolo di questa instabilità, di questa indecidibile doppia valenza dell'amore che "ditta dentro", dell'amore che si fa scrittura, è il fuoco che brucia senza consumare, che purifica senza annullare, che avvicina, ma radicalmente separa dal canto angelico che è il silenzio di Dio:

"Più non si va, se pria non morde,
anime sante, il foco: intrate in esso,
ed al cantar di là non siate sorde"

.....

Volsersi verso me le buone scorte;
e Virgilio mi disse: "Figliuol mio,
qui può esser tormento, ma non morte.

Ricorditi, ricorditi! E se io
sovresso Gerion ti guidai salvo,
che farò ora presso più a Dio?

Credi per certo che se dentro a l'alvo
di questa fiamma stessi ben mille anni,
non ti potrebbe far d'un capel calvo.

E se tu forse credi ch'io t'inganni,
fatti ver lei, e fatti far credenza
con le tue mani al lembo de' tuoi panni.

Pon giù omai, pon giù ogni temenza:
volgiti in qua; vieni ed entra sicuro!"
E io pur fermo e contr'a coscienza.

Quando mi vide star pur fermo e duro,
turbato un poco, disse: "Or vedi, figlio:
tra Beatrice e te è questo muro".

27, 10-36

Il fuoco non purifica solo i lussuriosi, ma anche tutte le anime che dal purgatorio stanno per ascendere alla beatitudine finale: esso acquista così "una significa-

zione rituale più vasta, quasi di compendio ed estremo simbolo di tutto il processo di purificazione delle anime elette" (Sapegno II, 295). Non è indifferente però che nel sistema metaforico della Commedia, sostenuto dalla simmetria della composizione, questo fuoco sia da una parte proprio lo strumento della pena specifica dei lussuriosi-poeti, dall'altra richiamati le fiamme dei fraudolenti e l'"ardore" con cui Dante si rivolgerà ad Adamo ("un desio di parlare ond'io ardeva", Par. 26, 90), in un altro fondamentale passaggio in cui vengono tematizzati il "falso" e il "vero", il "temporale" e l'"eterno" della lingua e della scrittura¹. Qui nel Purgatorio, in questo contesto di attraversamento del fuoco/lingua/scrittura della mortalità fallace e folle, compare puntuale il richiamo alla menzogna attraverso il riferimento a Gerione:

Ricorditi, ricorditi! E se io
sovresso Gerion ti guidai salvo
che farò ora presso più a Dio?

Richiamo confermato dall'allusione a un possibile inganno da parte di Virgilio ("e se tu forse credi ch'io t'inganni"). Se il poetare menzognero non solo non ostacola l'opera della salvezza personale, ma anzi la forma e la corrobora, quanto varrà allora l'essere "presso più a Dio", l'ascolto dell'amore che detta? Eppure anche

la poesia d'amore va abbandonata ².

Questo secondo attraversamento simbolico - anch'esso impossibile - non lo può assicurare da solo Virgilio, ormai sempre più secondario nella sua estraneità allo sforzo lirico dello stilnovismo: occorre, per l'appunto, il desiderio amoroso che affiora come promessa beatificante: "tra Beatrice e te è questo muro". Anzi, questo attraversamento che il testo della Commedia propone, "dopo" aver proposto l'attraversamento della narrativa menzognera, è precisamente l'attraversamento che fa terminare il "pensiero d'amore" non più alla "lode" di Beatrice ma alla "verità" che essa è creduta rappresentare.

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.

27, 37-42

Il desiderio, il pensiero d'amore, mentre conserva la dimensione carnale che è legata al suo insorgere, diventa molla di un altro, diverso fare poetico, personale e universale al tempo stesso.

Eccoci dunque arrivati a Beatrice ³. Né donna reale (a modo di un personaggio di romanzo realistico), né cifra allegorica, né combinazione del-

l'una e dell'altra cosa, magari sotto l'egida della "tipologia" biblica, Beatrice sta, in quell'economia dello spirito che è la vera allegoria cristiana e dantesca, per un nodo di ragioni poetiche, ragioni di scrittura, che rappresentano, dentro la Commedia, un'altra tappa del cammino periglioso verso il centro del cerchio, verso il silenzio che è Dio. Troppo semplice, e fuorviante nel senso di una allegoricità tradizionale, sarebbe qualificare questo nodo, tout court, di "teologia". A meno di inflettere il termine di teologia in un senso già tutto particolare, prima "mistico" e poi dantesco, in cui il "discorso su Dio" della teologia filosofica assume i connotati di un discorso strettamente personale, solidale dell'erranza del desiderio piuttosto che della stabilità di un sistema concettuale.

Non che il sistema concettuale non sia di primaria importanza per Dante. Nel pensiero che "assiste, senza spiegare, il farsi della Commedia, Dante si conferma medievale e tomista: la conoscenza razionale, di cui la conoscenza teologica è l'espressione più alta, è la più nobile forma di conoscenza, mentre la poesia, essendo fondamentalmente "pagana", è segnata da un irrimediabile defectus veritatis⁴. Alla ricerca di una verità, di una stabilità inconcussa del linguaggio in generale e della propria scrittura in particolare, Dante si affida al linguaggio tradizio-

nale della fede ⁵. La novità di Dante consiste nel fatto che questo affidarsi alla teologia non è passiva ripetizione di schemi, ma si verifica mediante un gesto di assoluta appropriazione. Non si parla del peraltro straordinario recupero stilistico per cui "l'astrusità dei concetti teologici si risolve in nitide e luminose immagini" (Sapegno III, 3), ma di un gesto ben più fondamentale e ben più rischioso, quello stesso del mistico che, fin nelle pieghe del proprio desiderio, fa coincidere il proprio universo simbolico con la "verità", e cioè con il discorso intorno a Dio tramandato dalla fede cristiana ⁶. Proprio perché Beatrice non cessa mai di essere, per ricorrere alla nota formula, il "correlativo oggettivo" del desiderio del poeta, proprio perché la sua identificazione con la "verità", o "sapienza", o "teologia", passa così scopertamente per la soggettività del suo cantore, si introduce nel preteso discorso veritiero di Dante un vizio di costruzione, una scommettitura che mina dall'interno tutto l'edificio. Beatrice è la verità, è il discorso formato della verità, è la verità filosofico-teologica che preesiste alla scrittura del poeta: ma è anche, contemporaneamente, colei per la quale, in lode della quale, la parola del poeta si forma e circola ⁷. La solidità dell'edificio concettuale che Dante vorrebbe appropriarsi risulta così essere, nella dinamica testuale del Paradiso, una fun-

zione di "Beatrice": che è insieme, in quanto teologia, esterna, altra, già data, e, in quanto desiderio del poeta, intima, fragile, momento della scaturigine della parola ⁸.

L'accecamento che così spesso è legato a Beatrice è metafora, o piuttosto spia, di questa vertiginosa coincidenza, "cieca" per lo stesso Dante, tra il "veduto" e il "vedere":

Ahi quanto ne la mente mi commossi,
 quando mi volsi per veder Beatrice,
 per non poter veder, ben che io fossi
 presso di lei, e nel mondo felice!
 25, 136-139

Mentr'io dubbiava per lo viso spento,
 de la fulgida fiamma che lo spense
 uscì un spiro che mi fece attento,
 dicendo: "Intanto che tu ti risense
 de la vista che hai in me consunta,
 ben è che ragionando la compense.

Comincia, dunque; e di ove s'appunta
 l'anima tua, e fa ragion che sia
 la vista in te smarrita e non defunta;
 perché la donna che per questa dia
 region ti conduce, ha ne lo sguardo
 la virtù ch'ebbe la man d'Anania".

Io dissi: "Al suo piacere e tosto e tardo
 vegna rimedio a li occhi che fuor porte
 quand'ella entrò col foco cond'io sempr'ardo.

Lo ben che fa contenta questa corte,
 Alfa ed O è di quanta scrittura
 mi legge Amore o lievemente o forte".
 26, 1-18

In questo episodio che si spezza e si sospende tra i canti XXV e XXVI del Paradiso si intersecano i luoghi che "Beatrice" raccoglie intorno a sé: "presso di lei" il tanto desiderato vedere si ribalta in incapacità di

vedere, come "presso" lo specchio è il suo stagno, la superficie riflettente che permette, ma non "ha", la visione. Così come così spesso nella terza cantica, i momenti che, stando alla narrazione, dovrebbero segnare uno svelarsi supremo, l'epifania trionfante di una presenza finalmente toccata, si capovolgono in sconfitte, in intermittenze notturne in cui, sospesa la narrazione, nell'incapacità di formulare un discorso su Dio che sia insieme nuovo e fedele, non rimane al poeta che reiterare i motivi della propria scrittura, "quanta... mi legge Amore o lievemente o forte". Non gli rimane, cioè, che scrivere in una oscurità che né fede né carità possono veramente penetrare:

"Intanto che tu ti risense
de la vista che hai in me consunta,
ben è che ragionando la compense".

"Ragionare" per dire non la visione, bensì la speranza di essa, e perché, terminata la parola, non resta che il naufragio del silenzio.

Sulla "visione" nel Paradiso tanto è stato scritto, soprattutto per quel che riguarda la delimitazione teologica di quello che, nato nella letteratura mistica come "metafora assoluta" scaturita dalla Bibbia, non sarebbe mai dovuto diventare un "concetto"⁹. Indubbiamente quello della visione è il topos centrale

della terza cantica: del resto, fin dalle sue prime prove di scrittura Dante si era rivelato tributario di una tradizione che designa il vedere come forma privilegiata di conoscenza ¹⁰. Quel che generalmente non viene colto, è che, anziché limitarsi a utilizzare, sia pure con tutta la raffinatezza della sua arte, moduli culturali logori, Dante opera in essi un vero e proprio rovesciamento che ne mette a nudo l'assoluta metaforicità. Perfino il famoso paragrafo 28 dell'Epistola XIII, che alcuni critici hanno addotto a sostanziare la tesi della "realtà" o "pretesa realtà" della "visione di Dio" da parte di Dante, può essere letto come una riflessione ai confini della metafora del vedere, in cui semmai i concetti-metafora trattati sono quelli di "profondità dell'intelletto" e "recitazione", ovvero oblio e memoria, silenzio e parola:

Et postquam dixit quod fuit in loco illo Paradisi per suam circumlocutionem, prosequitur dicens se vidisse aliqua que recitare non potest qui descendit.

Subito dopo avere per così dire sottoscritto alla metafora ricevuta del vedere, Dante prosegue uscendo di metafora, o piuttosto ricorrendo a un'altra immagine, e anzi mostrando che quel che è in opera nel poema è precisamente una denuncia della metafora:

Et reddit causam dicens 'quod intellectus in tantum

profundat se' in ipsum 'desiderium suum', quod est Deus, 'quod memoria sequi non potest'. Ad que intelligenda sciendum est quod intellectus humanus in hac vita, propter connaturalitatem et affinitatem ad substantiam intellectualem separatam, quando elevatur, in tantum elevatur, ut memoria post reditum deficiat propter transcendisse humanum modum.

Paolo ha "visto": ma anziché lasciarsi portare dall'onda della metafora e affermare una pura e semplice identità di esperienza "reale", Dante si preoccupa di toglierci di sotto i piedi il terreno del realismo visionario con quell'"et hoc insinuatur nobis per Apostolum ad Corinthios loquentem" che non fa nulla per richiamare l'attenzione del lettore sulla verificabilità dell'esperienza paolina, ma anzi la sposta sul "dire" e sulla simbolicità ad esso inerente. Perfino nella lettera a Cangrande, dunque, la visione viene dichiarata essere altro, e cioè un "trascendere la misura umana", un abbandonare la parola e la memoria per ridursi al silenzio di Dio.

Quando si viene al testo del Paradiso, ci si accorge che il topos del vedere tanto perde della sua compattezza rappresentativa da rovesciarsi nel suo, esplicito o implicito, contrario, diversamente da quanto avveniva nella prima cantica. Qui il vedere, portato dall'impeto della fittività, non conosceva dubbi, non si spezzava in indugi:

I' vidi, e anco il cor me n'accapriccia,
 uno aspettar così, com' elli 'ncontra
 ch'una rana rimane ed altra spiccia;
 e Graffiacan, che li era più di contra,
 li arruncigliò le 'mpegolate chiome,
 e trassel su, che mi parve una lontra.

Inf. 22, 31-36

L'incrinatura, per dir così, come abbiamo già cercato di dimostrare, è "fuori testo", nella denuncia che l'appello al lettore drammatizza:

Se tu se' or, lettore, a creder lento
 ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia,
 ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.

Com'io tenea levate in lor le ciglia,
 e un serpente con sei piè si lancia
 dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.

Co' piè di mezzo li avvinse la pancia,
 e con li anterior le braccia prese;
 poi li addentò e l'una e l'altra guancia;

li diretani a le cosce distese,
 e miseli la coda tra 'mbedue,
 e dietro per le ren su la ritese.

Inf. 25, 46-58

Ma la visione è trionfale, e le "rime aspre e chiocce" che altrove (Inf. 32, 1) il poeta lamenta retoricamente di non "avere" rendono perfettamente a chi le usa il servizio che ad esse è richiesto: "discriver fondo a tutto l'universo" (32, 8), tracciare una scrittura-menzogna potenzialmente autosufficiente e conclusa in sé.

Il vedere del Paradiso, al contrario, o è gioco di specchi, o accecamento, o incapacità di vedere non solo retoricamente annunciata, ma materiata dall'esi-

lità della rappresentazione. Così, emblematicamente, al primo canto, subito dopo il proemio:

Surge ai mortali per diverse foci
la lucerna del mondo; ma da quella
che quattro cerchi giugne con tre croci,
con miglior corso e con migliore stella
esce congiunta, e la mondana cera
più a suo modo tempera e suggella.

Fatto avea di là mane e di qua sera
tal foce quasi, e tutto era là bianco
quello emisperio, e l'altra parte nera,
quando Beatrice in sul sinistro fianco
vidi rivolta e riguardar nel sole:
aquila sì non li s'affisse unquanco.

37-38

Il primo vedere di Dante si ferma alla possibilità del vedere, del concepire teologico, che è Beatrice, ovvero il proprio desiderio in quanto produttore di scrittura-verità, per poi procedere, in un gioco di rimandi caratteristico, ad un vedere che dovrebbe essere reale, coincidente con un parlare veritiero su Dio:

E sì come secondo raggio suole
uscir del primo e risalire in suso,
pur come pellegrin che tornar vuole,
così de l'atto suo, per li occhi infuso
ne l'immagine mia, il mio si fece,
e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso.

49-54

Ma ecco che questa "più che visione" definitiva - realizzantesi nell'"istante" così tipico della scrittura mistica - si ribalta in un semi-accecamento, in un'esperienza in cui il vedere si confonde col mezzo

della visione e viene da esso assorbito, dove la lingua non "passa" ad altro, ma si ripiega su se stessa, vittoriosamente sconfitta:

Molto è licito là, che qui non lece
 a le nostre virtù, mercé del loco
 fatto per proprio de l'umana spece.
 Io nol sofferesi molto, né sì poco,
 ch'io nol vedessi sfavillar d'intorno,
 com ferro che bogliente esce del fuoco;
 e di subito parve giorno a giorno
 essere aggiunto, come quei che puote
 avesse il ciel d'un altro sole adorno.
 Beatrice tutta ne l'etterne rote
 fissa con gli occhi stava; ed io in lei
 le luci fissi, di là su rimote.

55-66

Dante ha (quasi) superato la menzogna inerente alla narratività della sua scrittura: per questo essa si tende, si assottiglia, fino a cessare del tutto di rappresentare:

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
 qual si fe' Glauco nel gustar de l'erba
 che 'l fe' consorto in mar de li altri Dei.
 Trasumanar significar per verba
 non si poria; però l'esempio basti
 a cui esperienza grazia serba.

67-72

Ha ragione il Sapegno quando commenta: "Il vertice della tensione poetica si colloca, per così dire, al di là della rappresentazione propriamente detta, nell'entusiasmo che accompagna la rievocazione di un'esperienza inefabile e nello sforzo che il poeta compie per renderne

partecipe il lettore" (III, 9). Ha ragione, purché si sostituisca a "rievocazione" un termine come "accadimento", o forse "produzione": ché l'esperienza ineffabile è appunto questa, è l'ineffabilità del reale una volta esauritosi il linguaggio che per l'uomo lo rende esperibile. Gesto mistico per eccellenza, che esperisce l'invalidabile scritturarietà del reale in un mai compiuto passaggio: battito delle palpebre, momento di acccecamento, chiudersi delle labbra che, mentre dura l'in via, non può che risolversi in altre parole. "Trasumanar significar per verba/ non si poria". Il condizionale, per così dire assoluto, in cui si esprime questa massima, ribadisce ulteriormente l'impossibilità di trascendere l'esperienza umana della trascrizione simbolica: se la cosa non fosse smentita dal fatto stesso di parlare, non si potrebbe parlare di trasumanazione. Ma "trasumanar" è già termine, per così dire, ibrido, che dice non un aldilà, ma un mai compiuto attraversamento "per verba", "verba" che non potrebbero dire se già non dicesero. Dietro questo impossibile attraversamento, in filigrana, si erge il fantasma di Ulisse, che puntualmente apparirà, in una specie di ripensamento emblematico, nell'altra protasi al Paradiso, quella in apertura del canto II: pur sostenuto dalla fede, il "trasumanare" mistico conosce il terrore del naufragio, il sospetto di un non-senso definitivo contro il quale si spuntano le ar-

mi del linguaggio.

Dicendosi entro il residuo ineliminabile della finzione narrativa, la visione paradisiaca spesso si risolve in un gioco di rimandi in cui l'oggetto della visione risulta, appunto, rimandato, allontanato indefinitamente, anche senza che intervenga esplicitamente il topos dell'ineffabilità:

Beatrice in suso, e io in lei guardava;
 e forse in tanto in quanto un quadrel posa
 e vola e da la noce si dischiava,
 giunto mi vidi ove mirabil cosa
 mi torse il viso a sé; e però quella
 cui non potea mia cura essere ascosa,
 volta ver me, sì lieta come bella,
 "Drizza la mente in Dio grata" mi disse,
 "che n'ha congiunti con la prima stella".

Parev' a me che nube ne coprisse
 lucida, spessa, solida e pulita,
 quasi adamante che lo sol ferisse.

Per entro sé l'eterna margarita
 ne ricevette, com'acqua recepe
 raggio di luce permanendo unita.

S'io era corpo, e qui non si concepe
 com'una dimensione altra patio,
 ch'esser convien se corpo in corpo repe,
 accender ne dovia più il disio
 di veder quella essenza in che si vede
 come nostra natura e Dio s'unio.

Lì si vedrà ciò che tenem per fede,
 non dimo~~strato~~, ma fia per sé noto
 a guisa del ver primo che l'uom crede.

2, 22-45

Si va da un gioco di specchi ("Beatrice in suso, e io in lei guardava") a un "vedere" ("giunto mi vidi ove mirabil cosa/ mi torse il viso a sé") che si risolve, mediante un accenno fulmineo ("che n'ha congiunti con

la prima stella") in un essere fagocitati dal mezzo stesso della visione ("per entro sé l'eterna margarita/ ne ricevette"), e si conclude in un differimento assoluto ("il disio di veder... in che si vede... là si vedrà").

Numerosi, e significativi più per il loro ripetersi che per le loro caratteristiche specifiche, sono gli episodi in cui si registra un accecamento non solo descritto ma, per così dire, reale, corrispondente cioè a un effettivo venir meno della sostanza sia narrativa sia teologico-concettuale:

Beatrice mi guardò con li occhi pieni
di faville d'amor così divini,
che, vinta, mia virtute diè le reni,
e quasi mi perdei con li occhi chini.

"S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore
di là dal modo che 'n terra si vede,
sì che de li occhi tuoi vinco il valore,
non ti maravigliar; ché ciò procede
da perfetto veder, che, come apprende
così nel bene appreso move il piede.

Io veggio ben sì come già resplende
ne l'intelletto tuo l'eterna luce,
che, vista, sola e sempre amore accende;
e s'altra cosa vostro amor seduce,
non è se non di quella alcun vestigio,
mal conosciuto, che quivi traluce.

4, 139-142; 5, 1-12

La batteria del "vedere", qui come altrove, viene messa in opera non già, come vorrebbe l'interpretazione allegorico-realistica, per persuadere il lettore della verità della finzione poetica, bensì per drammatizzare da una parte l'assenza, o l'estrema allusività, dell'ogget-

to della visione, dall'altra l'assenza pura e semplice della stessa, l'abbacinamento del "sonno" "mistico". Si potrebbe dire che l'abbacinamento rappresentato da Dante è metafora di quell'assenza di visione che per il cristiano Dante è zona reale di accecamento: la "visione" che la fede gli fa sperare gli si ribalta poi di fatto nelle mani - metafora tormentata e sfuggente - nel suo paventato contrario. La visione il cui statuto metaforico Dante indica nella lettera a Cangrande, nel testo della Commedia, come al di là delle intenzioni ortodosse del poeta, si fa allusiva del proprio contrario, per cui la scrittura si tende fragile sopra un abisso di oscurità ¹¹ .

Il topos della visione, in quanto visione mancata, trapassa quasi insensibilmente in quello della ineffabilità. Al canto XXX, per esempio, il "nulla vedere" che dovrebbe condurre a Beatrice si risolve non solo in un dichiarato abbacinamento, ma in una dichiarata incapacità di dire, e cioè in una riconosciuta sconfitta e del modulo narrativo, "falso", e del modulo filosofico-teologico, "vero":

Non altrimenti il triunfo che lude
 sempre dintorno al punto che mi vinse,
 parendo inchiuso da quel ch'elli 'nchiude,
 a poco a poco al mio veder si stinse;
 per che tornar con li occhi a Beatrice
 nulla vedere ed amor mi costrinse.

Se quanto infino a qui di lei si dice
fosse conchiuso tutto in una loda,
poco sarebbe a fornir questa vice.

La bellezza ch'io vidi si trasmoda
non pur di là da noi, ma certo io credo
che solo il suo fattor tutta la goda.

Da questo passo vinto mi concedo
più che già mai da punto di suo tema
soprato fosse comico o tragedo;
ché, come sole in viso che più trema,
così lo rimembrar del dolce riso
la mente mia da me medesmo scema.

Dal primo giorno ch'i' vidi il suo viso
in questa vita, infino a questa vista,
non m'è il seguire al mio cantar preciso;
ma or convien che mio seguir desista
più dietro a sua bellezza, poetando,
come a l'ultimo suo ciascuno artista.

Cotal qual io la lascio a maggior bando
che quel de la mia tuba, che deduce
l'ardua sua matera terminando,

.....

Come subito lampo che discetti
li spiriti visivi, sì che priva
da l'atto l'occhio di più forti obietti,
così mi circumfulse luce viva;
e lasciommi fasciato di tal velo
del suo fulgor, che nulla m'appariva.

10-51

Angelo Jacomuzzi, che dedica al Paradiso pagine di grande lucidità, pur non rilevando nel topos della visione le essenziali "debolezze" che qui si sono sottolineate, coglie con precisione l'interdipendenza fondante dei due luoghi: "il 'vidi' che segna con variata intensità e frequenza il racconto della visione lungo l'arco delle tre cantiche... sta a indicare il momento più alto della mitizzazione, la coincidenza di visione e invenzione, rivelazione e linguaggio, e sottolinea energicamente la potenza e la sufficienza della rappresentazione.

Ma a guardar bene i due luoghi non si definiscono come opposti e contraddittori, quasi neutralizzandosi reciprocamente. Essi si stabiliscono, infatti, nell'ambito della Commedia su due diversi livelli. Nel 'vidi' il personaggio e il poeta coincidono; nella dichiarazione d'ineffabilità il poeta e la coscienza dell'opera emergono sul personaggio; il primo suggerisce il senso della finzione, il secondo il modo secondo il quale si realizza; l'uno tende a sopprimere l'ambiguità tra visione e invenzione, accadimento e linguaggio, l'altro sottolinea l'ambiguità nella tensione e nella irreducibilità dei due termini; l'uno è un momento della rappresentazione e si colloca sul piano del racconto, l'altro è una spia della struttura e si colloca sul piano del poema; l'uno esalta la funzione rappresentativa del linguaggio, l'altro include questa funzione in una struttura che nega l'adeguazione delle parole alle cose e apre l'uso del linguaggio a un'operazione letteraria che non può più essere quella univoca della cronaca mistica"¹² .

Più che di "tensione", come si è detto, sarebbe piuttosto il caso di parlare di interpenetrazione, per cui il luogo della ineffabilità finge da conferma metanarrativa dell'assenza della visione invocata. E' impossibile infatti non vedere una differenza di "gradazione rappresentativa" tra il vedere della prima cantica e il vedere della terza: differenza in cui sta tutto il

viaggio scritturario della Commedia. Come è d'altra parte impossibile, a meno di cedere al preconconcetto, qui evidenziato dal termine "cronaca", che dell'esperienza mistica non vede appunto che l'"univocità" esperienziale, negare al luogo dell'ineffabilità una doppia valenza esperienziale e scritturaria, o piuttosto un'unica valenza di "luogo di passaggio", di instabile soglia ai confini della scrittura. Di quest'ultima spiaggia della scrittura dantesca in cui si addossano visione mancata e incapacità di dire, in cui il linguaggio registra la propria rinuncia non solo a narrare, ma anche a dire le cose della verità ricevuta, di questa suprema, fondante "disagguglianza" (Par. 15, 82) che non può annullarsi se non nel silenzio, è testimone privilegiato l'ultimo canto del Paradiso.

Il Croce, pur precludendosi la comprensione del fenomeno mistico, registra in termini lucidissimi il carattere dell'impresa dantesca nell'ultimo canto. Dante "dice non quel che vide ma ciò che avrebbe dovuto vedere, il programma di cui l'esecuzione si è persa, l'unità di tutte le parti dell'universo, la sostanza, l'accidente e le proprietà, e la forma universale di questo nesso; e quando vuol dire alcunché di quel che direttamente vide, nientemeno che la divina Trinità,... descrive in suo luogo tre giri di diverso colore... onde si affretta a esclamare di nuovo che il

suo dire è corto e fioco/ al concetto"¹³. Non comprendendo che proprio in quel "programma di cui l'esecuzione si è persa" giace la chiave del nodo scritturario della Commedia, il Croce continua affermando che il "sentimento" di Dante, che è la "poesia", non si trova "nelle molte terzine che si stendono per due terzi e più del canto, in cui egli si sforza di dire e protesta di non poter dire, perché qui chiaramente continua il filo della sua esposizione teologica, annondandola a quel punto in cui la teologia deve negare se stessa nell'imperscrutabile e nell'ineffabile" (157). Il venir meno della rappresentatività e insieme della teologia filosofica sono invero, per capovolgere la posizione del Croce - assolutamente fondanti, e quindi "poetici" (come sono fondanti, a un livello estremo di esplicitazione testuale, le figure scompaenti di Virgilio e di Beatrice), ed è su di questo, piuttosto che sulla "realtà" o meno dell'esperienza "mistica" di Dante, che il Croce giustamente insiste ("quale che fosse il contenuto del sogno"). Quel che il Croce non coglie, né, date le sue premesse, potrebbe cogliere, è che questo è precisamente il senso della Commedia, e della sua riuscita come testo.

Nei confronti del "sogno" di Dante, i critici esercitano normalmente minor discrezione, salvo beninteso coloro che non vi vedono che un prodotto del

"maneggio scaltrito del locus rettorico della indicibilità"¹⁴. Gli studiosi che si sono occupati di questo aspetto insistono generalmente sui motivi di una poesia scaturita da un'esperienza religiosa precedente, quasi localizzabile in un altrove pre-testuale¹⁵. Luigi Tonelli scrive che non si può "non ammettere che [l'unità della Commedia] sia stata... primitivamente originata e determinata dall'estasi mistico-estatica, di fatto avuta da Dante, com'Egli stesso solennemente assevera [...]; la quale estasi, in nuce, conteneva già tutto il Poema"¹⁶. L'ipotesi è quella di un dato extratestuale, fattuale ma non verificabile, localizzabile in una zona dell'apparato estetico-religioso, in grado di fungere da chiave di volta dell'edificio scritturario della Commedia. Giovanni Getto è lo studioso che forse più finemente modula questo motivo, riconoscendo da una parte la ricchezza degli elementi culturali appartenenti alla tradizione biblica e teologica che entrano nella costruzione dantesca, dall'altra la profondità e autenticità del "sentimento religioso" del poeta. Ma in ultima analisi è proprio in questa "affettività" fuori testo, e non nella coerenza intrinseca della trama simbolica, che viene identificata la scaturigine della terza cantica (necessariamente, in questa concezione, svincolata dalle altre due) e dell'ultimo canto in particolare. In questo canto, scrive Getto, "Dante vuole soltanto e

sempre cantare il suo sentimento, il sentimento della grazia che conduce alla gloria, il vertice di questo interiore slargarsi d'orizzonte, il paradiso come realtà intima, cielo dell'anima: dove la visione dei tre cerchi vale non più di un semplice punto d'appoggio, di una provvisoria allegoria" (214).

Se si eccettua la preghiera iniziale detta da san Bernardo, essa stessa significativo emblema del crollo della fittività e di qualsiasi discorsività, l'ultimo canto della Commedia è interamente occupato dal fallito racconto della visione definitiva. Facendosi "sincera", la vista di Dante si perde, entra, si confonde con l'"alta luce": forse l'aggettivo, che fa rima con "vera", non è scelto a caso: nel nome di una radicale "sincerità", la visione si confessa mancante, identificandosi piuttosto con il proprio mezzo che con il proprio oggetto:

ché la mia vista, venendo sincera,
e più e più intrava per lo raggio
de l'alta luce che da sé è vera.

51-54

Il cammino verso la verità suprema si compie nell'abbandono cercato, eppur sofferto, della fictio, abbandono reiterato dal cedere della memoria (madre della musa) e sostenuto da ciò che equivale a una cieca professione di fede:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
 che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede,
 e cede la memoria a tanto oltraggio.

55-57

"Il mio veder fu maggio/ che 'l parlar nostro": non già supremo inganno perpetrato "a beneficio" del lettore, suprema riaffermazione della "realità" della propria visione, bensì professione di fede espressa nell'accecamento, rischioso appellarsi a una "visione" che solo Altri si può sperare che possieda.

Qual è colui che somniando vede,
 che dopo il sogno la passione impressa
 rimane, e l'altro a la mente non riede,
 cotal son io, ché quasi tutta cessa
 mia visione, ed ancor mi distilla
 nel core il dolce che nacque da essa.

58-63

"Sogno" e "visione" si equivalgono: nell'"impressione", nell'"impronta" ch'essi lasciano, nell'istantaneo darsi e ritrarsi che vengono registrati solo dalla consapevolezza "mistica". E il "dolce" che la visione genera "nel core" è la consumazione di una traversata, la gioia del naufrago che è giunto all'altra riva. L'impronta è per definizione "breve", della mistica brevitas: fuori del tempo e dello spazio, segno, traccia di una "sentenza", di un significato sperato che "qui" - il qui del poema-universo - non può che essere recato e disperso dalle scritte "foglie levi":

Così la neve al sol si disigilla;
 così al vento ne le foglie levi
 si perdea la sentenza di Sibilla.
 64-66

Il contenuto della visione tarda a darsi in rappresentazione; e la scrittura del poeta, non disposta e forse non più capace di "figurare" si fa parola davanti al silenzio, cioè preghiera:

O somma luce che tanto ti levi
 da' concetti mortali, a la mia mente
 ripresta un poco di quel che parevi,
 e fa la lingua mia tanto possente,
 ch'una favilla sol de la tua gloria
 possa lasciare a la futura gente;
 ché, per tornare alquanto a mia memoria
 e per sonare un poco in questi versi,
 più si conceperà di tua vittoria.
 67-75

La "vittoria" di Dio è già in atto, ed è più grande di quanto sia evidente al poeta stesso, che firma la propria sconfitta mentre sembra ancora volerla rimandare, volerla esorcizzare attraverso dei versi che ancora si vorrebbero "sonanti" (cf. v. 74) e che ormai ben poco lo sono. Ci troviamo qui di fronte, non già alla imitazione, alla "rappresentazione poetica" di una "esperienza" conosciuta attraverso i libri della tradizione, ma all'autentica, all'involontaria sconfitta di una scrittura che, avendo esaurito tutti i propri registri alla ricerca di un elusivo "vero", si dà ormai vibrante di silenzio, prossima alla fine.

Alla preghiera segue, "programma di cui si è persa l'esecuzione", un altro differimento: la "visione" non è ancora descritta nel suo contenuto, ma, come così spesso nel Paradiso, viene uguagliata al suo mezzo, visione-luce che "abbaglierebbe se abbagliasse", che si riassume e si consuma in un punto, in un attimo di cecità assoluta: "tanto che la veduta vi consunsi". Anche se in questo "consunsi" dovesse esser visto non un annullamento, ma un "adoperare" la facoltà visiva "fino agli estremi limiti della sua potenzialità" (Sapegno, III, 420), resterebbe il fatto che visione e consumazione, visione e accecamento si toccano, si appoggiano l'uno all'altra, in quel supremo affrontarsi di parola e silenzio, di senso e non-senso che definisce la "cosa mistica".

Ormai intimamente tentato, e anzi persuaso, dal silenzio, Dante non rinuncia però ancora a cercare e ad esprimere un senso. L'oggetto del "vidi" (presto corretto in un "credo ch'io vidi"), però, si rivela essere non un senso particolare, non il senso supremo, bensì l'affermazione, dettata dalla fede, che un senso esiste, ed è un senso che si dà, senza esaurirsi, in una scrittura di cui quella del poeta è parte determinante, per quanto "semplice":

Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna;

sustanze e accidenti e lor costume,
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume.

La forma universal di questo nodo
credo ch'i' vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'i' godo.

85-93

La visione di Dante, dicendosi, si scosta e dai modi della fittività narrativa e da quelli del discorso teologico-filosofico (di cui però riecheggia le formule), per assumere i connotati intimi di una riflessione che è indecidibilmente sulla scrittura "divina" e sulla propria, sulla scrittura propria in quanto "appoggiata" al divino. A questo punto dell'opera, al concludersi della lunga ascesi che lo ha fatto per più anni macro, è come se il poeta si voltasse a guardare il proprio volume, la propria scrittura, diventata essa stessa senso e visione. Il termine "volume", è stato osservato (Barolini 268-9), viene usato nella Commedia in due contesti soltanto: nell'Inferno a proposito di Virgilio e nel Paradiso a proposito di Dio: quanto basta per farci sospettare che in questo "volume" , "visto" sul finire dell'opera e "legato con amore" a partire da uno "squaderinarsi" non ancora significante, sia adombrato un terzo "volume", che è quello che più preme al nostro poeta, e cioè il suo volume stesso, il poema sacro a cui han posto mano e cielo e terra. La "forma del nodo" non è

qualcosa che Dante vede fuori di sé e si sforza di raccontare, e neppure qualcosa ch'egli fingerebbe di vedere, imitando altri visionari: è la sua visione stessa, la sua stessa scrittura condotta fino al silenzio, fino a un "fuori di sé" che, misticamente, è più intimo a sé di se stesso. Questo passaggio, questa "estasi", si dice nel giubilo: il giubilo (e il terrore) che scaturisce dall'essere "davanti a Dio", sulla soglia della parola, nel baleno in cui la tela lungamente tessuta si fa traslucida apparendo in tutta la sua gloriosa fragilità. In questa coincidenza vertiginosa della scrittura con se stessa, Dante non rappresenta più, non sillogizza più: scrive della propria scrittura e del suo venir meno, scrive l'indicibile verità di un farsi del senso affidato alle sue fragili mani ¹⁷.

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa,
che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

94-96

Il "letargo" del poeta ha proprio tutt'e due i significati che la tradizione esegetica ha separato e opposto, e cioè quello di "contemplazione estatica, prolungata e concentrata ammirazione" e anche, "ut tradunt Hippocras, Galienus, Avicenna et alii physici", quello di "oppressio cerebri cum oblivione et continuo somno"¹⁸: la visione è accecamento, la comprensione suprema è "oppressio cere-

bri", la memoria (altrove invocata come custode del vero) è oblio, memoria e oblio sgorgano dalla stessa sorgente, come nel Paradiso Terrestre le acque del Lete e dell'Eunoè. L'attimo della consapevolezza della fine della scrittura, essendo la condizione della dicibilità, è sommerso nell'oblio. Nessuna contraddizione c'è tra questa terzina e la seguente, che è tutta impostata sulla visione senza oggetto:

Così la mente mia, tutta sospesa,
 mirava fissa, immobile e attenta,
 e sempre di mirar faciesi accesa.
 97-99

Riprende però, dopo l'attimo di "letargo" metascrittuario, un abbozzo di narratività, corretto da un abbozzo di concettualità filosofica:

A quella luce cotal si diventa,
 che volgersi da lei per altro aspetto
 è impossibil che mai si consenta;
 però che 'l ben, ch'è del volere obietto,
 tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella
 è defettivo ciò ch'è lì perfetto.
 100-105

Come a posteriori, Dante cerca conferma nella tradizione teologica di un "accadimento", di un configurarsi simbolico, che, sgorgato da una stessa matrice, si sta facendo rispetto a questa tradizione sempre più marginale: Dante stesso sta per esserne estromesso, e per estromettersene, in quanto "poeta", pur conservando fi-

no all'ultimo, proprio come il "mistico", una incrollabile volontà di ortodossia.

Ma ecco il "ricordo", ecco la madre della musa subentrare a dar "menzognero" eppur necessario compimento a una narrazione che dà gli ultimi guizzi prima di spegnersi:

Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua a la mammella.
106-108

Preceduta da un secondo preambolo, di carattere teologico, si apre finalmente la descrizione della visione che dovrebbe coronare tutto il poema:

Non perché più ch'un semplice sembiante
fosse nel vivo lume ch'io mirava,
che tal è sempre qual s'era davante;
ma per la vista che s'avvalorava
in me guardando, una sola parvenza,
mutandom'io, a me si travagliava.
Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;
e l'un da l'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo pareva foco
che quinci e quindi igualmente si spiri.
Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'.
O luce etterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!
Quella circolazion che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,
dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige;
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.
109-132

Di fronte a questo crollo della rappresentatività sembrano giustificate le ironie del Croce, o il commento scettico di un Renaudet: "l'immagine suggerita, pur restando volontariamente imprecisa in qualche particolare, non ha niente di inintelligibile e neppure di molto raffinato. E tutta la grandezza del genio e dell'opera di Dante non riesce a dissimulare il carattere artificiale di questa immagine e la somiglianza che essa presenta con una sorta di rebus teologico"¹⁹. Osservazioni giuste, che però rivelano anche la sconfitta del critico di fronte alla complessità di un testo che gli sfugge. Dal punto di vista che qui si è cercato di sviluppare, l'esiguità del Paradiso, drammaticamente evidente in questo passaggio, risulta necessaria all'integrità della struttura, per così dire, itinerante, della Commedia, opera che si costituisce come attraversamento e superamento di livelli diversi di configurazione simbolica²⁰. Stretta tra la menzogna narrativa e una verità teologica che aspira, senza riuscirci del tutto, a diventare linguaggio personale - anche "beatrice" è sconfitta e superata -, alla scrittura dantesca non resta che ripiegarsi su se stessa, come in agonia, denunciando la propria pochezza:

Qual è 'l geometra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond'elli indige,

tal era io a quella vista nova:
 veder volea come si convenne
 l'imago al cerchio e come vi s'indova;
 133-138

Le ragioni della scrittura - o piuttosto la loro intro-
 vabilità - prendono definitivamente il sopravvento sul-
 la scrittura stessa: la fede continua a eludere anche,
 e soprattutto, chi ha eroicamente cercato di definirlo:

ma non eran da ciò le proprie penne:
 se non che la mia mente fu percossa
 da un fulgore in che sua voglia venne.
 139-141

Fulgore/letargo, Lete sotteso a quell'aletheia, a quello
 svelamento che è il "non falso errore" (cf. Purg. 15, 117)
 della Commedia. Dante non "rappresenta" un'esperienza,
 non la copia né da altri né da se stesso: qualcosa "gli
 viene" al termine di un intenso lavoro di esplorazione
 simbolica:

A l'alta fantasia qui mancò possa;
 ma già volgeva il mio disio e il velle,
 sì come rota ch'igualmente è mossa,
 l'amor che move 'l sole e l'altre stelle.

Il poema termina con l'ultimo, finalmente riuscito, at-
 traversamento, proclamando la propria fine: la fine del-
 la troppo ingegnosa fantasia, la fine del discorso per-
 sonale della verità. Dante è al centro della ruota/vor-
 tice di Dio, naufrago Ulisse in vista delle stelle del-
 l'uno e dell'altro polo, timoniere vittorioso che in si-

derale solitudine cessa la sua navigazione nell'istante dell'eternità. Resta il vestigio/relitto della sua opera, segno veritiero sulla mappa simbolica dell'uomo.

N O T E

1. Cf. l'articolo citato di Franco Fido.
2. Cf. questo passaggio di Angelo Jacomuzzi: "Fra l'amore stilnovistico e questo della terzina purgatoriale corre la stessa differenza, che non è contraddizione, che sussiste fra l'ambiguità cortese teologale, erotico-mistica dell'amore guinizelliano e la virtù teorizzata nel terzo trattato del Convivio, e, infine, la natura cosmica e teologica dell'Amor "che move il sole e l'altre stelle". Gli echi provenzali e stilnovistici... sono qui riportati su un altro registro, attraverso filtri che non appartengono tanto alla tradizione lirica cortese, quanto a quella teologico-mistica" (L'immagine al cerchio. Invenzione e visione nella Divina Commedia, Genova, Silva 1968, 64).
3. Ci si limiterà qui a qualche cenno di interpretazione: la figura di Beatrice richiederebbe, ovviamente, una trattazione particolareggiata.
4. S. Th., II-II, 2 ad 2.
5. Cf. Pier Vincenzo Mengaldo, Linguistica e retorica di Dante, Pisa, Nistri-Lischi 1978, in particolare questo passaggio: "L'approccio alla verità avviene, medievalmente e scolasticamente, mediante l'impiego convergente di due strumenti euristici: l'uso della ragione e il ricorso all'autorità (i cui responsi non potranno differire)" (33). Anche Singleton afferma: "the poet did not invent the doctrine. The shape of his poem is determined by the truth which it must bear and disclose in its structure, and that truth is not original with the poet" (Journey to Beatrice, Baltimore - London, Johns Hopkins UP 1958, 7). Singleton, coerentemente con le proprie premesse, vede però tra "poesia" e "dottrina" un rapporto semplice ed univoco: "Dante sees as poet and realizes as poet what is already conceptually elaborated and established in Christian doctrine".
6. Corollario di questa posizione è il "profetismo" delle invettive che si dispiega soprattutto nella terza cantica: per la brutalità del linguaggio in cui si esprime, esso non rappresenta, come vorrebbero alcuni critici, una "ricaduta" nei moduli poetici della prima cantica, ma piuttosto una conferma della volontà di Dante di tenersi vicino alla verità cristiana non

solo nei suoi aspetti dogmatici, ma anche e soprattutto nelle sue esigenze morali. Questo aspetto da un lato esorbita dalla scrittura mistica in genere e da quella dantesca in particolare: che il mistico cristiano sia anche un "santo", o uno che si sforza di esserlo nel suo comportamento morale, è un fatto che resta escluso dall'impresa simbolica in cui si definisce il mistico. D'altra parte, è proprio la globalità della fede cristiana a fornire quella "tenaglia" concettuale dalla quale si libera il simbolismo mistico.

7. Non è il caso di entrare qui in un discorso sul gioco dei ruoli sessuali sotteso alla cultura adiacente allo stilnovismo: solo la donna "muta" può prestarsi a questo uso da parte dell'uomo che si appropria di tutto il potere simbolico inerente alla parola scritta. Beatrice è la quintessenza di una delle classiche figure del femminile nella cultura occidentale.
8. In una prospettiva diversa, anche Harold Bloom ha sottolineato questo interiorizzarsi della voce poetica di Dante attraverso Beatrice: "Dante abandons Virgil not so as to substitute Grace for reason, but so as to find his own image of voice" (Harold Bloom ed., *Dante*, New York, Chelsea 1986). La citazione è a p. 6 dell'introduzione.
9. Mazzeo, sottolineando l'"insistenza straordinaria" con cui Dante "ripete quasi a ogni verso una forma del verbo 'vedere'" (9), si impegna in una lunga esposizione del "pensiero" cristiano da san Gregorio Nazianzeno a san Bernardo a san Tommaso, intesa a chiarire "se Dante fosse uno di coloro che ritenevano che san Paolo avesse visto Dio nella sua essenza" (99). Mazzeo conclude che Dante è proprio uno di costoro, e che "i primi ventinove canti del Paradiso sono di fatto una traduzione fantastica (imaginative rendering) di quel che significa vedere Dio sia per fidem sia per speculum o aenigma (104), mentre col canto XXX si instaurerebbe la rappresentazione della visione di Dio nella sua essenza, facie ad faciem. "Che l'uomo Dante abbia o non abbia avuto la visione dell'essenza di Dio, è un dilemma senza significato. Ma che Dante in quanto autore e personaggio della Divina Commedia affermi e descriva tale visione è fuori di dubbio" (106). Questa conclusione si ferma in realtà al di qua del testo della Commedia in quella che è la sua reale problemati-

città, il suo reale impegno intorno alla verità o alla falsità del suo statuto, e non rende ragione del giustamente sospettato e giustamente dibattuto "misticismo" di Dante. Marguerite Mills Chiarenza ("The Imageless Vision and Dante's Paradiso", Dante, Harold Bloom ed., 77-91) parte dall'assunto, derivato da uno studio di Francis X. Newman ("St. Augustine's Three Visions and the Structure of the Commedia", Dante, cit., 65-81), che a ciascuna delle tre cantiche corrispondono tipi diversi di visione di Dio, e cioè i tipi caratterizzati da sant'Agostino come visione corporale, visione spirituale e visione intellettuale; procede poi a dimostrare che, a dispetto delle apparenze, tutta la visione del Paradiso, e non solo quella degli ultimi canti, è una visione intellettuale, e cioè "una conoscenza non mediata, senza immagini, di sostanze spirituali" (87). A parte il forse inutile ingombro della terminologia agostiniana, le osservazioni della Mills Chiarenza sarebbero più pertinenti se non si fermassero anch'esse alla soglia del "laboratorio" da cui nasce il testo della Commedia. Affermare che "è necessario che [il lettore] capisca fin dall'inizio che [le immagini] non c'erano per il pellegrino, che la visione che il poeta descrive era senza immagini" (94), se da una parte sottolinea la necessità di una corretta lettura metaforica delle immagini di visione del Paradiso, dall'altra ribadisce una sostanzialità "esperienziale" che sarebbe semplicemente "rappresentata" da Dante. Kenelm Foster (The Two Dantes and Other Studies, London, Darton, Longman and Todd 1977) inflette questa problematica in senso ancora più esplicitamente concettuale: "Soltanto qui - dopo la preghiera di Bernardo e quella di Beatrice - il pellegrino è finalmente solo col suo Dio. Ora, quel ch'egli scrive a questo punto è certamente poesia, è un'opera d'arte, indubbiamente basata su una qualche esperienza intellettuale, ma non necessariamente - occorre dirlo? - sulla visione reale dell'essenza di Dio quale la tradizione attribuiva a san Paolo nella sua estasi. E tuttavia quel che Dante si sforza di rappresentare come se fosse veramente avvenuto è proprio quel tipo assoluto di estasi" (78). Al di là di una pur legittima collocazione in un contesto teologico, e più impegnata in una lettura intesa a recuperare una leggibilità contemporanea dell'opera di Dante, Anna Maria Chiavacci Leonardi (Lettura del Paradiso dantesco, Firenze, Sansoni 1983), mentre afferma che nella vi-

sione "appare risolta tutta la cantica", stabilisce una dicotomia di impronta crociana tra la visione intellettuale dei "brani specificamente teologici" e una visione sensibile che, "prendendo sempre più campo dopo il cielo di Saturno, assorbe e risolve in sé la prima nella contemplazione dell'ultimo canto" (16). Con l'assorbimento della visione intellettuale da parte della visione sensibile si verifica, secondo la Chiavacci Leonardi, una vittoria dell'arte sulla vita, ed è a questa "vittoria" che il critico, attento alla vera poesia, deve fare attenzione. Richard Allen Shoaf, dal canto suo, si prefigge di dimostrare che Dante nel Paradiso si rappresenta come "Narciso redento", purificato fino ad essere reso capace di una vera visione di Dio. Mentre il venir meno della rappresentatività, o figuratività, tipico della terza cantica, è efficacemente messo in rilievo, l'analisi di Shoaf non fa neppure intravedere l'"esorbitanza" in cui la scrittura dantesca si costituisce rispetto alle proprie premesse concettuali. Anziché analizzare l'"esiguità" della terza cantica come spia di un realissimo viaggio verso il silenzio, Shoaf la riconduce nell'alveo di una strategia tutta decisa in cui, al solito, Dante si trova di fatto ribaltato dalle altezze della spiritualità più straordinaria alle secche della più sfrontata artificiosità.

10. Su alcuni sviluppi medievali della storia del "vedere", si veda il già citato Stanze di Giorgio Agamben, specialmente il capitolo intitolato "Eros allo specchio".
11. Cf. questo passaggio dal De divinis nominibus dello Pseudo-Dionigi: "Bisogna poi vedere, secondo la retta ragione, che noi usiamo gli elementi, le sillabe, i vocaboli, gli scritti, i discorsi a causa dei sensi; ma quando l'anima nostra si muove mediante le sue energie spirituali verso le cose spirituali, i sensi diventano superflui insieme con le cose sensibili; così pure le facoltà spirituali diventano superflue quando l'anima, divenuta simile a Dio, mediante un'unione sconosciuta, si introduce nei raggi dell'inaccessibile lume con sguardi privi di vista" (PG 708 C-D; trad. Scazzoso). Cf. anche Meister Eckhart: "Quando san Paolo vide il nulla, allora vide Dio" (Modicum et non videbitis me, DW III 70, 190).

12. L'imgo al cerchio, 150-151. In un opera successiva ("La 'Divina Commedia': figura, allegoria, visione", Il palinsesto della retorica e altri saggi danteschi, Collana Saggi di "Lettere italiane" 15; Firenze, Olschki 1972, 117-178), Jacomuzzi precisa e chiarisce ulteriormente la sua lettura in termini che riducono alquanto la portata del rischio che Dante affronta nella propria scrittura: "Nel 'poema sacro' l'eccezionalità, l'esemplarità e il rischio sperimentale dell'attributo non nascono da un processo di elevazione - dal basso verso l'alto - del poema ai livelli della visione e del discorso biblico e, in genere, della più alta letteratura mistica, da una trasfigurazione unilaterale delle muse in Dio, da un condizionamento del libro umano ai libri divini, ma dal processo inverso, dal tentativo - dall'alto verso il basso, per restare in metafora - consapevole e programmatico di tradurre le possibilità e le fecondità di quel tipo di visione, di quel discorso e di quella letteratura nell'ambito di un genere letterario specifico, da un condizionamento, sul piano poetico e operativo, dei libri divini al libro umano, di una conversione, al limite, in schemi retorici delle forme della enunciazione biblica e della tradizione dottrinale e letteraria costituitasi, con maggiore o minore fedeltà, su quel supremo esemplare"(177).
13. "Dante. L'ultimo canto della 'Commedia'", in Poesia antica e moderna, Bari, Laterza 1941, 155.
14. Mario M. Rossi, Problematica della Divina Commedia, Firenze, Le Monnier 1969, 63. Un altro studioso che rifiuta la dimensione profondamente religiosa del poema dantesco è Giambattista Salinari. Si veda di questo autore "La religione di Dante e la forma del 'Paradiso'", Dante e altri saggi, a cura di Achille Tartaro, Roma, Editori Riuniti 1975, 77-91.
15. Cf. Jefferson B. Fletcher, Symbolism of the Divine Comedy, New York, AMS Press 1966 [1921]; G.R. Parma, Ascesi e mistica cattolica nella Divina Commedia, Tipografia dei monasteri, Subiaco 1927; L. Olschki, "Sacra doctrina' e 'Theologia mystica'. Il canto XXX del Paradiso", GD 26 (1933), 1-23; Mario Casella, "Nel cielo del Sole: l'anima e la mente di San Tommaso", Studi danteschi 29 (1950), 5-40; Piero Scazzoso, "I nomi di Dio nella Divina Commedia e il 'De divinis nominibus' dello Pseudo-Dionigi", La Scuola Cattolica, maggio-giugno 1958, 198-213; Umberto Cosmo, L'ultima ascesa. Introduzione alla let-

- tura del 'Paradiso', Firenze, La Nuova Italia 1965; Salvatore Battaglia, "L'umano e il divino nell'ultimo canto del Paradiso", Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante, Napoli, Liguori 1966, 201-226; Robin Kirkpatrick, Dante's 'Paradiso' and the Limitations of Modern Criticism: A Study of Style and Poetic Theory, Cambridge - New York, Cambridge UP 1978. Per un'interpretazione dell'esperienza mistica come esperienza onirica, cf. il già citato Egidio Guidubaldi, Dante europeo. Una prospettiva più articolata sul "mistico" offre Luigi Malagoli (Saggio sulla Divina Commedia, Firenze, La Nuova Italia 1965).
16. Luigi Tonelli, Dante e la poesia dell'ineffabile, Firenze, Barbera 1934, 143.
 17. Per un'analisi del rapporto fra "trattare di sé" e "descrivere" il proprio linguaggio, si vedano le pagine dedicate a Dante da Marziano Guglielminetti (Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini, Torino, Einaudi 1977).
 18. La citazione latina è di Benvenuto, citato da Sapegno (III, 421).
 19. Augustin Renaudet, Dante humaniste, Paris, Les belles lettres 1952, 138.
 20. Avendo compiuto un percorso diverso, mi ritrovo a condividere i termini, e molta parte dei concetti, espressi da Philippe Sollers in un articolo intitolato appunto "Dante et la traversée de l'écriture" (Tel Quel 23 [1965], 12-33); di cui vorrei citare questo passaggio: "Passer au-delà de l'homme (trasumanar), dit Dante, ne pourrait être signifié par des mots (per verba), et nous devons sans doute comprendre: puisque ce passage s'effectue au sein du langage, il ne saurait être dit par lui" (29-30).

CONCLUSIONE

"La scrittura è per lo scrittore, anche non ateo, proprio perché scrittore, una navigazione primigenia, senza grazia"¹.

Il percorso della Commedia evidenzia che, più si approfondiscono in Dante le ragioni cristiane della propria scrittura, più, paradossalmente, aumenta il sospetto che la propria opera si stia collocando non già a spiegazione o a complemento della Scrittura sacra, ma a blasfema sostituzione di essa.

Già il mistico-esegeta, come abbiamo visto, prendendo l'abbrivo da quello "spirito" in cui si fonda tutta la nuova economia cristiana, non si perita di erigere a ridosso del testo biblico una sua scrittura che non è semplicemente glossa apologetica e scolastica, ma si presenta come appropriazione globale, come ridistribuzione "intima" di un complesso di simboli avvertiti e direi sofferti proprio come tali. In atto nella scrittura mistico-esegetica è già un processo di assolutezza della metafora, ovvero di demetaforizzazione², che si esplica in un viaggio dal libro al libro, mentre, ai margini del libro e in funzione di esso, la vita, la storia dell'individuo si costituisce essa stessa come esempio, simbolicamente. Le caratteristiche formali della letteratura mistica - la "novità" del linguaggio, la

violenza a cui esso è sottoposto, la "debolezza" concettuale, l'"indicibilità" di un'esperienza a cui si viene rimandati - non sono altro che spia della consapevolezza simbolica dello scrittore, di quel suo andare da libro a libro (dal libro che inaugura la fede al libro, il suo, in cui la fede si consuma), in una ricerca che è insieme della propria identità - questione simbolica per eccellenza - e del modo "giusto" di parlare delle cose ultime.

Quando non ci si lasci fuorviare dall'istituzionalizzazione della mistica - fenomeno posteriore al periodo che ci interessa - e non si riduca la mistica a un fenomeno di affettività selvaggia, si deve riconoscere che il "mistico", così come esso si costituisce in tutti i secoli della grande letteratura cristiana, è precisamente quella "piega" in cui, al di là (o al di qua) delle certezze di una fede che è dato ineliminabile di tutta una cultura, al di là della diffidenza con cui la non-concettualità del linguaggio - la poesia - è guardata da coloro che di questa fede sono i custodi, vien detta la problematicità del linguaggio e della scrittura, la sua metaforicità ineludibile, la sua presa ferrea su quella "vita", su quel "reale" che assolutamente ne dipende. E' come se la coscienza poetica della cultura occidentale, nel millennio che le storie della letteratura ignorano, giacesse proprio nascosta in quelle esegesi

polverose che ancora non hanno perduto il gusto della Scrittura sacra come metafora, come cancellabile eppure insostituibile e imperitura "poesia". Mentre apre le cateratte di questa produttività "poetica", di questa esplorazione della non concettualità e della radicale non adeguatezza del linguaggio, la Scrittura sacra, o piuttosto la tradizione cristiana che la invoca a propria origine, inaridisce la vena del favoloso, dell'inventato, del fittizio, che a lungo lo stesso paganesimo aveva tenuto in sospetto, cercando giustificazioni che in qualche modo ne fondassero una legittimità.

La novità di Dante, e la leva che gli permette di ribaltare una tradizione alla quale egli peraltro profondamente appartiene, sta nel suo non aver ritegno a esplorare in prima persona fino alla possibilità del linguaggio di farsi favola e quindi menzogna. Se la mia lettura è corretta, Dante non si ripara dietro una impossibile imitazione della Scrittura sacra, imitazione che lascerebbe la sua invenzione ancora più esposta nella sua evidente falsità; non contraddice frontalmente le proprie solidissime premesse cristiane e scolastiche sulla limitatezza, a dir poco, dell'invenzione poetica; non giustifica la menzogna come necessaria all'illustrazione di una verità concettuale preesistente: l'impresa di Dante consiste nel calarsi nell'inferno reale, nel "peccato" reale dell'invenzione menzognera - ma per

indicarne la fallacia e per abbozzarne un superamento. L'esito finale di questa impresa esorbita in un certo senso dal progetto consapevole del suo autore: non si dà infatti superamento totale, dentro la scrittura, della sua dimensione fittiva. Nel corso del poema, il poeta viene a sospettare che la sua scrittura è tanto più articolata e colorita, tanto più pieghevole e malleabile, quanto più è "ingegnosa" e "menzognera", quanto più lontana è dall'anima e dalle sue sottigliezze. Oltre che nella traiettoria generale del poema che, come si è visto, si intimizza e si rarefa in una drammatica progressione, la coscienza cristiana - e scrittoria - di Dante, affiora nei momenti di rottura della narrazione, affiora in un'insistenza di intrusioni metanarrative che a tutto rimandano salvo che all'ulteriore falsità di convincere il lettore della verità di quel che "al suo banco" sta leggendo (cf. Par. 10, 22). Che il maestro di questo funzionamento testuale sia un pagano - non importa quanto cristianizzato - è significativo: e proprio per questo Virgilio è celebrato e denunciato insieme come "padre" di poesia e di menzogna, e drammaticamente abbandonato pur se il suo "insegnamento" permetterà alla Commedia, per così dire, di resistere al silenzio concludendosi dove e come si conclude. E' il paganesimo di Dante quel che permette alla sua scrittura di compiersi; e il sospetto di

questa ineliminabile necessità è quello che erige la figura di Ulisse, in filigrana, dietro il viaggio testuale della Commedia. Si potrebbe, in questa linea di pensiero, accennare a un'altra possibile conferma dell'ascendenza "mistica" di Dante, rimasta inesplorata in queste pagine: la dolorosa denuncia di una complicità con la dimensione menzognera della scrittura sembra, per un altro verso, apparentare Dante a quegli scrittori spirituali che della "conoscenza del peccato" fanno un trampolino di lancio per l'itinerario in Dio.

Rispetto alla grossolanità della troppo ingegnosa "fantasia", responsabile peraltro di un impianto testuale senza del quale nulla di espresso ci sarebbe, e nulla di "accaduto", di quell'itinerarium dell'uomo Dante in Dio, la finezza del dettato d'Amore è un grande passo in avanti: eppure, legata come essa è, in ultima analisi, alla carnalità del desiderio - dato anch'esso ineliminabile dell'esperienza umana e cristiana del poeta - anche la dimensione lirica della lingua è peccaminosa e insufficiente, e va superata, scolasticamente, nel discorso concettuale-filosofico della "verità".

Senonché - e questa è la "torsione" tutta personale di Dante, l'altra componente dell'unicità del suo itinerario mistico, quella che dovrebbe essere verità data, esterna, concettualmente e metafisicamente soli-

da, si offre solidale col desiderio, anzi, è da esso come inaugurata e formata. La "verità" è affidata anch'essa alle mani fragili, alla parola incerta del poeta. Il sospetto di menzogna vi si insinua. I tre cerchi luminosi dell'Empireo e le baruffe dei demoni si sovrappongono in un dubbio pauroso. La strategia testuale si modifica per far posto a questo "dubbio", punto di accecamento reale dell'uomo-scrittore Dante: non più invocazioni al lettore nei punti salienti dell'invenzione, nei momenti di più folle "andare", bensì, per così dire, sprofondamenti del testo dentro se stesso: la visione che non vede e la parola che non dice - i luoghi della "misticità" ufficiale e riconosciuta - prendono il posto della narrazione e della esposizione teologica, ridotte entrambe a residui e brandelli. Il discorso concettuale è stato tentato e, a suo tempo, nelle digressioni filosofiche più frequenti nella terza cantica, con grande successo: ma quando Dante vuole stringere, vuole intimizzare e autenticare il discorso della tradizione teologica, non gli vien balbettato che qualche brano di un resto di menzogna. La sincerità totale coincide con il silenzio, con la fine dell'opera. Il cristiano in Dante ha dunque vinto: la menzogna è abolita, ma con essa - risultato non del tutto atteso - anche il linguaggio.

L'aspetto "mistico" dell'itinerario scritturario dantesco risiede in questa esorbitanza della con-

figurazione simbolica rispetto all'intenzione ortodossa dell'autore, in questo percorso che sbocca, inaspettatamente eppure a coronamento di una insistente volontà di purezza, nel terrore del silenzio. Il percorso non è identico a quello dello "scrittore spirituale": in particolare, non è identico rispetto al tentativo di attraversamento della "finzione" e del "lirico", e rispetto all'abbandono del concettuale in quanto mediato da "Beatrice". In altre parole, Dante nasce alla scrittura "prima" di nascere alla fede: ma nel corso della sua maggiore opera la fede, per così dire, prende il sopravvento sulla scrittura e la conclude. Sotto un certo aspetto, la fede, approfondendo le proprie ragioni, soffoca, zittisce il libero espandersi della parola, la immobilizza nel silenzio. D'altra parte però non ci sarebbe scrittura - certamente non la scrittura della Commedia - senza questo sprone, senza questa volontà di asceti esercitantesi primariamente sul modo stesso della scrittura. Siamo alla "novità" che sgorga dalla presa implacabile di un'"altra" organizzazione simbolica che prende fino all'intimo. Siamo al controcanto "obbligato" del mistico.

E' errato dire che la menzogna di Dante è al servizio della verità cristiana; si deve dire invece che menzogna e verità sono al servizio - non del tutto consapevole - di "altro", oppure che, recedendo, menzo-

gna e verità danno luogo a un'altra verità, la verità vestigiale e naufraga del poema stesso, e del poeta che vi si dice. E' "il travaglio, il parto, la generazione lenta del poeta da parte del poema di cui egli è padre"³. Al termine della sua navigazione, Dante si trova ad aver prodotto una verità tutta intrisa di menzogna, un volume che ha, sì, legato insieme lo squadernamento primordiale, ma al prezzo terrificante della "follia", follia che si confonde con la cecità dell'oblio. Il senso del volume, suo e di Dio, gli sfugge, ma non gli può sfuggire che di quel libro, di quella pluralità di libri, anch'egli è in parte l'autore - e l'autore menzognero.

Il vestigio di Dante, per l'unicità del percorso che lo ha prodotto, rimane come depositato alla soglia di un universo cristiano che in quanto universo sta per concludersi, per passare nella modernità; mentre la "letterarietà" che con questa modernità si sta formando stenta a riconoscerlo come uno dei suoi, proprio per la sua esorbitanza intimamente, interamente determinata dalla sua fede. Eppure il "volume" di Dante, pur nella sua apparente compiutezza e solidità cristiane, porge alla modernità proprio il senso della poeticità del reale e della precedenza che una metafora assoluta prende non solo sul concetto e sulla "verità", ma, per così dire, sulla "realtà" stessa. Dante ci of-

fre il senso della dislocazione della "verità" dai regni glaciali della teologia filosofica, e anzi, più radicalmente, del farsi della nostra povera umana realtà nelle vicissitudini della parola. Il verbo si è fatto carne - e viceversa. Il viaggio "mistico" ci ha insegnato la "poesia".

N O T E

1. Jacques Derrida, L'écriture et la différence, Paris, Seuil 1967, 22.
2. Per questo concetto applicato a Dante, cf. Ezio Raimondi, "Ontologia della metafora dantesca", Lecture classensi 15 (1986), 99-109.
3. Cf. Derrida, L'écriture, 100.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale. Torino, Einaudi 1977.
- Agostino, sant'. De doctrina christiana.
Enarrationes in Psalmos.
- Angela da Foligno. Le livre de la bienheureuse Angèle de Foligno. Texte latin. Paris, Art Catholique 1925.
- Auerbach, Erich. Studi su Dante. Milano, Feltrinelli 1963.
Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages. Trad. Ralph Manheim. New York, Pantheon Books 1965.
Scenes from the Drama of European Literature. Minneapolis, University of Minnesota Press 1984.
- Avalle, D'Arco Silvio. Modelli semiologici nella Commedia di Dante. Milano, Bompiani 1975.
- Barbi, Michele. Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918). Firenze, Sansoni 1934.
Problemi fondamentali per un nuovo commento della Divina Commedia. Firenze, Sansoni 1956.
- Barolini, Teodolinda. Dante's Poets. Princeton, Princeton UP 1984.
- Battaglia, Salvatore. Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante. Napoli, Liguori 1966.
- Bernardo di Chiaravalle. Sancti Bernardi Opera. Romae, Editiones Cistercienses 1957-
- Bolgiani, Franco, a cura di. Mistica e retorica. Firenze, Olschki 1977.
- Bloom, Harold, ed. Dante. New York, Chelsea 1986.
- Bosco, Umberto. "La 'follia' di Dante". Lettere italiane 10 (1958), 417-430.

- Bouyer, Louis. "Essai sur l'histoire d'un mot". La vie spirituelle. Supplément 9 (1949).
- Burch, George B. The Steps of Humility, di Bernardo di Chiaravalle. Cambridge, Harvard UP 1940.
- Burns, Norman T. e Christopher J. Regan, ed. Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance. Albany, State University of New York Press 1975.
- Cacciari, Massimo. Icone della Legge. Milano, Adelphi Edizioni 1985.
- L'angelo necessario. Milano, Adelphi Edizioni 1986.
- Casella, Mario. Recensione a "Il dolce stil novo" di F. Figurelli. Studi danteschi 18 (1934), 105-126.
- "Nel cielo del Sole: l'anima e la mente di San Tommaso". Studi danteschi 29 (1950), 5-40.
- Chenu, Marie-Dominique. Introduction à l'étude de St. Thomas d'Aquin. Montréal, Institut d'études médiévales; Paris, Vrin 1950.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria. Lettura del Paradiso dantesco. Firenze, Sansoni 1983.
- Compagnon, Antoine. La seconde main, ou le travail de la citation. Paris, Seuil 1979.
- Corti, Maria. Dante a un nuovo crocevia. Firenze, Sansoni 1981.
- Cosmo, Umberto. L'ultima ascesa. Introduzione alla lettura del "Paradiso". Firenze, La Nuova Italia 1965.
- Croce, Benedetto. La poesia di Dante. Bari, Laterza 1929.
- Poesia antica e moderna. Bari, Laterza 1941.
- Daniélou, Jean. Platonisme et théologie mystique. Paris, Aubier, Editions Montaigne 1944.

- Dante. Tutte le opere, a cura di Fredi Chiappelli.
Milano, Mursia 1965.
- De Certeau, Michel. "L'énonciation mystique". Recherches de science religieuse 64, 2 (1976),
183-215.
La fable mystique. Paris, Gallimard 1982.
- Derrida, Jacques. L'écriture et la différence. Paris,
Seuil 1967.
Spurs/Eperons, Chicago - London, University
of Chicago Press 1979.
Parages. Paris, Galilée 1986.
- Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique,
Paris, Beauchesne 1932-1982.
- Duby, Georges. Les trois ordres: ou, l'imaginaire du
féodalisme. Paris, Gallimard 1978.
- Eckhart, Meister. Die deutschen und lateinischen Werke.
Stuttgart, W. Kohlhammer 1936.
Sermoni tedeschi, a cura di Marco Vannini.
Milano, Adelphi Edizioni 1985.
- Eco, Umberto. "L'Epistola XIII e l'allegorismo medie-
vale". Carte semiotiche, numero 0 (ottobre
1984).
- Elinando di Froidmont. PL 212.
- Enciclopedia dantesca. Roma, Istituto della Enciclopedia
italiana 1970-76.
- Fallani, Giovanni. Dante poeta teologo. Milano, Marz-
orati 1965.
- Ferrante, Joan. "The Relation of Speech to Sin in the
Inferno". Dante Studies 87 (1969), 33-44.
- Ferrucci, Franco. "Comedia". Yearbook of Italian Studies
1 (1971), 29-52.
- Fido, Franco. "Writing like God - or better? Symmetries
in Dante's 26th and 27th cantos". Italica 63
(1986), 250-264.

- Fletcher, Jefferson B. Symbolism of the Divine Comedy. 1921. New York, AMS Press 1966.
- Foster, Kenelm. The Two Dantes and Other Studies. London, Darton, Longman and Todd 1977.
- Fubini, Mario. Due studi danteschi. Firenze, Sansoni 1951.
- Getto, Giovanni. Aspetti della poesia di Dante. Firenze, Sansoni 1966.
- Gilson, Etienne. La théologie mystique de Saint Bernard. Paris, Vrin 1947.
- Giovanni Crisostomo. De incomprehensibili Dei natura.
- Guglielmo di Saint Thierry. Liber de natura et dignitate amoris. PL 184.
- Vita prima sancti Bernardi. PL 185
- Guidubaldi, Egidio. Dante europeo, 3 voll. Firenze, Olschki 1968.
- Hollander, Robert. Studies in Dante. Ravenna, Longo Editore 1980.
- Il Virgilio dantesco: tragedia nella "Commedia". Firenze, Olschki 1983.
- Jacomuzzi, Angelo. L'Imago al cerchio. Invenzione e visione nella Divina Commedia. Genova, Silva 1968.
- "La 'Divina Commedia': figura, allegoria, visione. Il palinsesto della retorica e altri saggi danteschi. Collana Saggi di Lettere Italiane 15. Firenze, Olschki 1972, 117-178.
- James, William. The Varieties of Religious Experience. 1902. Cambridge, Mass., Harvard UP 1985.
- Katz, Steven T., ed. Mysticism and Philosophical Analysis. New York, Oxford UP 1978.
- Kirkpatrick, Robin. Dante's "Paradiso" and the Limitations of Modern Criticism: A Study of Style and Poetic Theory. Cambridge-New York, Cambridge UP 1978.

- Lacoue-Labarthe, Philippe. La poésie comme expérience. Paris, Bourgois 1986.
- Leclercq, Jean. Saint Bernard mystique. Bruges, Desclée de Brouwer 1948.
- L'amour des lettres et le désir de Dieu. Paris, Cerf 1957.
- Lossky, Vladimir. Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart. Paris, Vrin 1960.
- Lotman, Jurij M. "Il viaggio di Ulisse nella 'Divina Commedia' di Dante". Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura, a cura di Simonetta Salvestroni, Bari, Laterza 1980, 81-102.
- Lubac, Henri de. Exégèse médiévale, 4 voll. Paris, Aubier 1959-64.
- Macrobio. Commentarii in somnium Scipionis. Ed. Jacobus Willis, Lipsiae, B. Teubneri 1963.
- Malagoli, Luigi. Saggio sulla Divina Commedia. Firenze, La Nuova Italia 1965.
- Matthews, William, ed. Medieval Secular Literature. Berkeley-Los Angeles, University of California Press 1965.
- Mazzeo, Joseph Anthony. Structure and Thought in the Paradiso. Ithaca, Cornell UP 1958; New York, Greenwood Press 1968.
- Mazzotta, Giuseppe. Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy. Princeton, Princeton UP 1979.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. Linguistica e retorica di Dante. Pisa, Nistri-Lischi 1978.
- Migne, Jacques Paul. Patrologiae cursus completus. Parisiis 1844-1880.
- Mineo, Nicolò. Profetismo e apocalittica in Dante. Catania, Facoltà di lettere e filosofia 1968.
- Montanari, Fausto. L'esperienza poetica di Dante, Firenze, Le Monnier 1968.

- Montano, Rocco. "I modi della narrazione di Dante".
Convivium 26 (1958), 561-63.
- Murray, Victor A. Abelard and St. Bernard: A Study in Twelfth Century Modernism. Manchester, England, Manchester UP; New York, Barnes and Noble 1967.
- Nardi, Bruno. Dante e la cultura medievale. Bari, Laterza 1942.
- Nel mondo di Dante. Roma, Edizioni di storia e letteratura 1944.
- Olschki, Luigi. "'Sacra doctrina' e 'Theologia mystica'. Il canto XXX del Paradiso". Giornale dantesco 26 (1933), 1-23.
- Origene. In Cant. Prologus et Homiliae. PG 13.
- Otto, Rudolph. The Idea of the Holy. Trad. John W. Harvey. London, H. Milford 1923.
- Mysticism East and West. Trad. Bertha L. Bracey e Richenda C. Payne. New York, Macmillan 1932.
- Padoan, Giorgio. Il pio Enea, l'empio Ulisse. Ravenna, Longo 1977.
- Pagliaro, Antonino. Ulisse, ricerche semantiche sulla Divina Commedia. Messina-Firenze, D'Anna 1966.
- Paparelli, Gioacchino. Ideologia e poesia di Dante. Firenze, Olschi 1975.
- Parma, G.B. Ascesi e mistica cattolica nella Divina Commedia. Tipografia dei Monasteri, Subiaco 1927.
- Pépin, Jean. Dante et la tradition de l'allégorie. Conférence Albert le Grand, Montréal 1969; Paris, Vrin 1970.
- Porena, Manfredi e Mario Pazzaglia. Opere di Dante. Bologna, Zanichelli 1966.

- Pseudo-Dionigi. De divinis nominibus. PG 3.
Mystica theologia. PG 3.
Epistola IX. PG 3.
The Complete Works. Trad. Colm Luibheid.
 New York-Mahwah, Paulist Press 1987.
- Raimondi, Enzo. "Ontologia della metafora dantesca".
Lecture classensi 15 (1986), 99-109.
- Rajna, Pio. "Dante e i romanzi della tavola rotonda".
Nuova Antologia 55 (1920), 223-247.
- Renaudet, Augustin. Dante humaniste. Paris, Les belles
 lettres 1952.
- Riccardo di san Vittore. Benjamin minor. PL 196.
- Risset, Jacqueline. Dante scrittore. Milano, Arnoldo
 Mondadori Editore 1984.
- Rossi, Mario M. Problematica della Divina Commedia.
 Firenze, Le Monnier 1969.
- Salinari, Giambattista. "La religione di Dante e la
 forma del 'Paradiso'". Dante e altri saggi,
 a cura di Achille Tartaro. Roma, Editori
 Riuniti 1975.
- Sapegno, Natalino, a cura di. La Divina Commedia, 3 voll.
 Firenze, La Nuova Italia 1975.
- Scazzoso, Piero. "I nomi di Dio nella Divina Commedia
 e il 'De divinis nominibus' dello Pseudo-
 Dionigi". La Scuola Cattolica (maggio-giugno
 1958), 198-213.
- Schiaffini, Alfredo. "'Poesis' e 'poeta' in Dante".
Studia philologica et litteraria in honorem
L. Spitzer. Bern, Francke Verlag 1958, 379-
 389.
- Scott, John A. Dante magnanimo. Studi sulla Commedia.
 Firenze, Olschki 1977.
- Shoaf; Richard Allen. Dante, Chaucer, and the Currency
 of the Word. Norman, Oklahoma, Pilgrim
 Books 1983.

- Singleton, Charles S. Dante's Commedia: Elements of Structure. Baltimore-London, Johns Hopkins UP 1977 (prima ed. 1954).
- Journey to Beatrice. Baltimore-London, Johns Hopkins UP 1958.
- Sollers, Philippe. "Dante et la traversée de l'écriture". Tel Quel 23 (1965), 12-33.
- Spitzer, Leo. Studi italiani. Milano, Vita e Pensiero 1976.
- Stace, Walter Terence. The Teachings of the Mystics. New York, New American Library 1960.
- Mysticism and Philosophy. Philadelphia, Lippincott 1960.
- Tateo, Francesco. "Retorica" e "poetica" fra Medioevo e Rinascimento. Bari, Adriatica 1960.
- Questioni di poetica dantesca. Bari, Laterza 1972.
- Todorov, Tzvetan. Symbolism and Interpretation. Trad. Catherine Porter. Ithaca-New York, Cornell UP 1982.
- Tommaso d'Aquino. Summa theologiae.
- Expositio in epistolam ad Galatas.
- Thompson, David. Dante's Epic Journey. Baltimore-London, Johns Hopkins UP 1974.
- Underhill, Evelyn. Mysticism. 1911. New York, World Pub. 1955.
- Wainwright, William. Mysticism: A Study of Its Nature, Cognitive Value and Moral Implications. Madison, University of Wisconsin Press 1981.
- Zaehner, Charles. Mysticism, Sacred and Profane. London 1957; Oxford, Oxford UP 1961.