

Identità lirica e piacere linguistico: una lettura di *Paradiso* XXVI¹

I ‘canti degli esami’ (XXIV-XXVI) occupano la gran parte del cielo delle stelle fisse— fondamentale interfaccia tra il divino e l’umano, tra l’eterno e il tempo, a cui Dante poeta dedica il maggior numero di canti nell’ambito del *Paradiso* (dal XXII al XXVII). Il discorso che vi si svolge è quasi staccato dal resto e messo in rilievo dai due sguardi del viaggiatore verso la terra, nel canto XXII (133-54) e nel canto XXVII (79-87). Visto dall’alto in basso, l’ottavo è il cielo in cui la virtù divina che emana dalle intelligenze angeliche del Primo Mobile si differenzia, si moltiplica e si divide, pur rimanendo una. Come spiega Beatrice in *Paradiso* II (112-48) in questo cielo l’assoluta immaterialità, inconoscibilità divina, si trasmette al cielo stellato come immagine, attraverso il moto pieno di desiderio del primo mobile, e diviene sigillo che si imprime sulla materia terrestre. Visto dal basso in alto, questo è l’ultimo cielo delle cose mortali, la riva, o piuttosto la deriva, del tempo e della storia.² Sarebbe il luogo ideale in cui portare a termine tutti i discorsi mortali che attraversano la *Commedia* e inquadrarli severamente *sub specie aeternitatis*— ma Dante poeta crea invece un movimento di flusso e riflusso, di integrazione, tra le due dimensioni, come cercherò di mostrare colla mia lettura di *Paradiso* XXVI. La parete osmotica tra l’eterno e il tempo è testuale — è proprio il «poema sacro», a cui, non a caso, «ha posto mano e cielo e terra» (XXV, 1-2), che consente la prossimità tra l’eterea

¹ Questo saggio si basa sulla mia *lectura* del canto, tenuta a Firenze presso la Società Dantesca nel maggio 2014.

² L’espressione «riva del tempo e della storia» è di Anna Maria Chiavacci Leonardi nel suo commento al *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1997, p. 625.

visione del trionfo di Maria (canto XXIII) e l'aspra critica della corruzione dei papi (canto XXVII), e che Dante in questi canti valuta nella sua forza (è, appunto, «poema sacro») ma anche nelle sue presunte debolezze, sia strutturali (i 'salti' di *Paradiso* XXIII, 24 e 61-63, e di XXIV, 25-27)³, che linguistiche (l'incostanza del volgare proclamata da Adamo nel canto XXVI), nei suoi limiti (è un «ponderoso tema» sostenuto da un «omero mortal», XXIII, 64-65), e nella sue smodate ambizioni (la «picciola barca» di XXIII, 67, e il «trapassare del segno» di XXVI, 117). Il poema dunque agisce come una sorta di risacca tra l'eterno e il tempo, tenendoli entrambi in movimento, e tenendosi in bilico su di essi.

Nonostante le evidenti somiglianze coi due canti precedenti, soprattutto per quel che riguarda le modalità e la struttura dei tre esami, a molti lettori il canto XXVI sembra meno unitario dei precedenti, sia per la presenza di due episodi distinti di uguale estensione (esame sulla carità, 1-78, e incontro con Adamo, 79-142), sia per l'eterogeneità delle immagini (si pensi, per esempio, ai versi 85-102, dove Dante, paragonato ad un albero teso elasticamente nel vento si fronteggia con Adamo, inquieto animale sotto una coperta). Inoltre, i due temi principali, l'amore e il linguaggio, sembrano avere due traiettorie opposte— l'amore di elevazione verso il divino, il linguaggio di ritorno all'umano.⁴ Secondo l'interpretazione tradizionale, infatti,

³ Per i 'salti' del poema si veda T. BAROLINI, «Convien saltar lo sacrato poema»: la fine della *Commedia* e la poetica dell'enjambement, nel suo *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 300-347.

⁴ La bibliografia su *Paradiso* XXVI è molto ricca. Mi limito in questa sede ad indicare alcuni interventi, che, come il mio, hanno assunto forma di una lettura più a meno completa del canto. A. ZENATTI, *Il canto XXVI del Paradiso*, Firenze, Sansoni, 1932; G. BARLOZZINI, *Il canto XXVI del Paradiso*, Torino, SEI, 1961; G. GETTO, *Canto XXVI in Lectura Dantis Scaligera, Paradiso*, Firenze, Le Monnier, 1971; E. DONADONI, *Il canto XXVI del Paradiso in Letture Dantesche* vol. 3, a cura di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 1873-94; F. FIGURELLI, *Il canto XXVI del Paradiso*, in *Nuove Letture Dantesche* vol. 7, Firenze, Le Monnier, 1974, pp. 127-149; P.V. MENGALDO, *Appunti sul canto XXVI del Paradiso*, nel suo *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri Lischi, 1978, pp. 223-246; N. BORSELLINO, *Notizie sull'Eden (Paradiso XXVI)*, in «Lettere Italiane», 41, 1989, pp. 321-333; G. RATI, *Il canto XXVI del Paradiso*, in «L'Alighieri», 32, 1991, pp. 19-38; K. BROWNLEE, *Language and Desire in Paradiso XXVI*, in «Lectura Dantis», 6, 1990, pp. 46-59; L. SEBASTIO, *Paradiso XXVI o la ragione lieta*, nel suo *Il poeta e la storia: una dinamica dantesca*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 69-95; K. STIERLE, *Canto XXVI*, in *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso*, a cura di G. Guntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 405-418; S. VALERIO, *Lingua, retorica e poetica nel canto XXVI del Paradiso*, in «L'Alighieri», 44, 2003, pp. 83-104; F. ZAMBON, *Canti XXV-XXVI. La scrittura d'amore*, in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, a cura di T. Montorfano, Milano, Marietti, 2010, pp. 247-68; D. PIROVANO,

Paradiso XXVI registra da una parte la manifestazione massima dell'aspetto normativo dell'amore divino, che incorpora, scandisce e dà senso a tutti gli altri amori, terrestri come cosmici; e, dall'altra parte, lo spostamento del linguaggio (in polemica col *De vulgari eloquentia*) nell'ambito delle cose umane e, quindi, fallibili e mutevoli, come forma di giustificazione (o, piuttosto, palinodia) del proprio uso del volgare. Io propongo invece di vedere la sopravvivenza dell'amore terreno in quello celeste e, nel campo del linguaggio, di leggere un riscatto, anziché una palinodia della dispersione del volgare. Inoltre, il discorso sul linguaggio non è isolato da quello sull'amore, anzi i due si integrano e si illuminano a vicenda, grazie all'importanza che in entrambi riveste il principio di piacere. Il piacere è concetto centrale e polimorfo nel lungo e complesso discorso dantesco sull'amore che attraversa l'intera *Commedia*⁵, a partire dall'umanissimo «piacere» di Paolo (*Inferno* V, 104), per andare a quello che anima la teoria d'amore in *Purgatorio* XVIII (19-21 e 25-27), ma anche la minaccia della Sirena (*Purgatorio* XIX, 21), fino a quello che è la guida interna di Dante (*Purgatorio* XXVII, 131), la sovranaturale bellezza di Beatrice, e la denominazione di Dio stesso (*Purgatorio* XXXI, 49-54 e *Paradiso* XVIII, 16-18). In *Paradiso* XXVI, come vedremo, il piacere amoroso emerge come osservazione 'fuori campo' nel discorso sulla carità, e si fonde col nuovo concetto di piacere linguistico (estrema conseguenza della *significatio ad placitum*), che fa del linguaggio uno strumento versatile e innovativo, se pur instabile. Infine in questo canto si assiste al consolidarsi di una delle ideologie portanti della *Commedia*, il fondamentale nesso

A la riva del diritto amore: Paradiso XXVI, in *Dante e il vero amore. Tre letture dantesche*, Pisa, Serra, 2009, pp. 91-126, ristampato e aggiornato in *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni, III. Paradiso, to. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2015, pp. 747-786; E. LOMBARDI, 'The Poetics of Transgression. *Inferno* 26, *Purgatorio* 26, *Paradiso* 26', in *Vertical Readings in Dante's Comedy*, a cura di G. Corbett e H. Webb, Cambridge, Open Book Publishers, in corso di pubblicazione.

I commenti al canto sono consultati attraverso il Dartmouth Dante Project (DDP): <http://dante.dartmouth.edu/>.

⁵ Su questo tema si veda E. LOMBARDI, *The Wings of the Doves. Love and Desire in Dante and Medieval Culture*, Montreal, McGill Queens University Press, 2013.

Ulisse:Dante:Adamo, che emerge proprio dagli instabili campi di relazione che si costituiscono tra piacere, amore, desiderio, ragione, linguaggio e poesia.

La mia lettura del discorso sull'amore mira a mettere in luce il dialogo del poeta col suo passato lirico. Il riaffiorare del passato lirico e stilnovista (a cui aggiungerò qualche riferimento petroso e montanino) nel canto della carità è notato, in misura variabile, da molti lettori di questo canto, che però tendono a spiegarlo (come d'altronde si tende a fare per molte altre reminiscenze liriche nella *Commedia*) se non come prova di una precoce teologizzazione di Beatrice nella *Vita Nova* (il suo effetto è, innegabilmente, quello di accendere una «fiamma di caritade» [5,4] nell'amante, ma si tratta anche dell'unica ricorrenza della carità nel libretto giovanile), almeno come una forma di risemantizzazione ed assorbimento del linguaggio lirico, che sembra assumere direzione e significato solo all'interno del discorso dominante della carità cristiana. Io propongo invece di vedere queste schegge liriche come tali— come forme di resistenza e non di assimilazione del linguaggio lirico. Invece di un adattamento unidirezionale del mondo lirico in quello cristiano, propongo di parlare, per il canto della carità, di un rispecchiarsi dei due linguaggi, anche attraverso la mediazione di quello mistico.

L'inizio del canto prosegue, senza quasi interruzione, la vicenda del precedente, che termina con Dante accecato (e tale rimarrà per più di metà canto) dalla gran luce che emana da Giovanni, e di ciò molto turbato, nonostante la presenza accanto a lui di Beatrice (xxv, 135-39). All'inizio del canto xxvi, l'apostolo lo rassicura che si tratta di una cecità transitoria, che la stessa Beatrice sarà in grado di guarire presto. La logica di ciò che sta avvenendo («fa ragion che sia / la vista in te smarrita e non defunta», 8-9) si fonda sulla virtù curativa di Beatrice, qui paragonata ad Anania, il discepolo che restituì la vista a Paolo. La similitudine tra Beatrice e Anania, e quindi tra Dante e Paolo, rinforza l'investitura profetica di Dante – posta *e contrario* in *Inferno* II («Io

non Enea, io non Paolo sono», 32), e più sonoramente proclamata da Cacciaguida all'inizio di *Paradiso* xv (28-30). Ma, mentre Anania curò la cecità di Paolo coll'imposizione delle mani, Dante, come sempre, si concentra sullo sguardo di Beatrice, che è il grande punto di contatto tra i due amanti non solo in *Paradiso*, dove ogni passaggio, ogni spiegazione, ogni trasferimento avviene per mezzo di sguardi, ma sin dall'inizio della loro 'storia':

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 remedio a li occhi, che fuor porte
quand' ella entrò col foco ond' io sempr' ardo
(*Paradiso* xxvi, 10-15)

Il riferimento è all'inizio della *Vita Nova*; all'apparizione di Beatrice bambina, che sconvolge i sensi esterni e interni del bambino Dante (1, 1-7), o a quando la diciottenne Beatrice «volge gli occhi» (1, 12) e saluta il giovane Dante, provocando il sogno/visione che lo consacra allo stesso tempo come amante e come poeta. Dante ribadisce qui la sostanziale identità tra la Beatrice della *Vita Nova* e quella celeste, come già aveva affermato nell'Eden:

E lo spirito mio, che già cotanto
tempo era stato ch'a la sua presenza
non era di stupor, tremando, affranto,
sanza de li occhi aver più conoscenza,
per occulta virtù che da lei mosse,
d'antico amor sentì la gran potenza.
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 respitto
col quale il fantolin corre a la mamma
quando ha paura o quando elli è afflitto,
per dicere a Virgilio: Men che dramma
di sangue m'è rimaso che non tremi:
conosco i segni de l'antica fiamma
(*Purgatorio* xxx, 34-48)

In entrambi i casi, gli amanti non si stanno guardando negli occhi— in *Purgatorio* XXX Beatrice è coperta da un velo, e in *Paradiso* XXVI Dante è accecato: sono quindi gli ‘occhi della memoria’ che ‘rileggono’ nella *Vita Nova* la potenza delle prime apparizioni di Beatrice.⁶ Il lessico del *Purgatorio*, prima di virare verso la matrice decisamente virgiliana («conosco i segni de l'antica fiamma»), allude anche al passato lirico attraverso il ricordo dell'incipit di *Io sento sì d'Amor la gran possanza* al verso 39 («d'antico amor sentì la gran potenza»), e suggerisce colla sua «percossa» e, soprattutto «trafittura», che ci troviamo in prossimità del nesso che raccorda il discorso mistico a quello lirico attraverso la figura del *vulnus amoris*.⁷ La rimembranza di *Paradiso* XXVI è invece più direttamente implicata nel linguaggio e modo lirico, ed esula dall'autocitazione. Il tema degli occhi porte dell'anima e dell'amore è, infatti, comune a tutta la tradizione lirica italiana e soprattutto agli stilnovisti, non solo come immagine, ma anche, spesso, come rima in «-ardo». Tale rima — che in *Paradiso* XXVI appare ai versi 11-15 come «sguardo: tardo: ardo» — nella tradizione lirica di solito articola convenientemente uno «sguardo» con un «dardo» e con un «ardo», e registra la fusione dell'immagine di Amore-arciere con quella degli occhi penetranti della donna (e, come vedremo, l'immagine dell'arco non è del tutto assente da *Paradiso* XXVI, anche se dislocata). Nella tradizione lirica questo tema e questa rima indicano perlopiù l'aspetto negativo di Amore, e il modo in cui la potenza della donna porta sconvolgimento ai sensi esterni ed interni dell'amante, fino a giungere a ferirne, se non a distruggerne, il cuore, suo

⁶ Per il tema degli occhi della memoria in questo canto si veda VALERIO, *Lingua, retorica e poetica nel canto XXVI del Paradiso*, cit., p. 88.

⁷ Per il tema del *vulnus amoris* si veda L. PERTILE, *La ferita d'amore*, nel suo *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 87-141.

centro vitale.⁸ Così, per esempio, in Guinizzelli (*Lo vostro bel sorriso e il gentil sguardo*)⁹ e in Cino (*Amore è uno spirito ch'ancide*)¹⁰. Davvero si potrebbe dire che la rima in «-ardo» di *Paradiso* XXVI sia un omaggio a Cino, che la usa spesso volte, spesso variandola proprio con «tardo», per esempio in *Bene è forte cosa il dolce sguardo*¹¹, nella canzone *L'uom che conosce tegno ch'aggi ardire*¹², e nei sonetti *Infin che gli occhi miei non chiude Morte*, che, come vedremo, riecheggia assai notevolmente in questo canto, e *Questa donna gentil, che sempremai*¹³, nel sonetto di corrispondenza *Amor, che viene armato a doppio dardo*¹⁴, e a quello

⁸ Per la rima «sguardo: ardo: dardo» si veda A. DINI, "...In guisa d'un arcierpresto soriano": appunti per una metafora d'Amore nella lirica del Dugento, consultabile su <https://msuweb.montclair.edu/~dinia/Dardo%20amoroso.pdf>

Dini fa notare che in alcuni casi la ferita dello sguardo ha come effetto il positivo congiungimento dei cuori dei due amanti, come ad esempio in *Sì come il sol* di Giacomo da Lentini: «Sì come il sol, che manda la sua spera / e passa il vetro e no lo parte, / e l'altro vetro che le donne spera, / che passa gli occhi e va da l'altra parte, / così l'Amore fere là ove spera / e mandavi lo dardo da sua parte; / fere in talloco che l'orno non spera, / e passa gli occhi e lo core diparte. / Lo dardo de l'Amore, là ove giunge, / da poi che dà feruta, sì s'aprende / di foco, c'arde dentro e fuor non pare; / e li due cori insemola li giunge / de l'arte de l'amore sì gli apre / e face l'uno e l'altro d'amor pare».

⁹ «Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo / che fate quando v'encontro, m'ancide: / Amor m'assale e già non ha reguardo / s'elli face peccato over merzede, / ché per mezzo lo cor me lanciò un dardo / ched oltre 'n parte lo taglia e divide; / parlar non posso, ché 'n pene io ardo / sì come quelli che sua morte vede. / Per li occhi passa come fa lo trono, / che fer' per la finestra de la torre / e ciò che dentro trova spezza e fende: / remagno como statua d'otono, / ove vita né spirto non ricorre, / se non che la figura d'omo rende». Si cita da *Rime*, a cura di P. Pelosi, Napoli, Liguori, 1998.

¹⁰ «Amore è uno spirito ch'ancide, / che nasce di piacere e vèn per sguardo, / e fere 'l cor sì come face un dardo, / che l'altre membra distrugge e conquide; / da le qua' vita e valor divide / non avendo di pietà riguardo, / sì com' mi dice la mente ov'io ardo / e l'anima smarrita che lo vide, / quando s'assicurar li occhi miei tanto, / che sguardar una donna ch'i' scontrai, / che mi ferì 'l core in ogni canto. / Or foss'io morto quando la mirai! / ch'io non èi poi se non dolore e pianto, / e certo son che non avrò giammai». Si cita da *Poeti del Dolce stil novo* a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.

¹¹ «Bene è forte cosa il dolce sguardo / che fa criar di bel piacere amore, / e va sì chiuso per ferir lo core, / che non ne puote l'uomo aver riguardo. / Però lo chiamo lo 'nvisibil dardo, / ch'entra per li occhi e non si par di fòre; / mort'è del core e de l'alma dolore, / ché, poi ch'è giunto, ogni soccorso è tardo. / Formasi dentro in forma ed in sembianza / di quella donna per la qual ei pone / lo spirito d'amore in soverchianza. / E non può stare in mezzo per ragione / (che d'ogni piacer tragge equal possanza) / da poi ch'è giunto ed ha perfezione».

¹² «L'uom che conosce tegno ch'aggi ardire / e che s'arischia quando s'assicura / ver quell'onde paura / può per natura o per altro avenire; / così ritorno i' ora e voglio dire / che non fu per ardir s'io puosi cura / sì questa creatura, / che vidi quei che mi venne a fedire; / però che mai non avea veduto Amore, / cui non conosce il core — se nol sente; / che pare imprimamente — una salute / per la vertute — de la qual si cria, / poscia a fedir va via — come un dardo, / ratto ched e' si giugne il dolce sguardo».

¹³ «Questa donna gentil, che sempremai, / poi ch'i' la vidi, disdegnò pietanza, / mi mena con tant'ira in disperanza, / che 'l cor dispregia la sua vita omai, / e que' pensier' che dicono: «Tu morrai», / ché non pò viver senza disianza; / e, certo, io non so d'esta pesanza / altra cagion se non ch'io la guardai. / Or dunque, or poss'io dir che mi fuor rei / li occhi a quell'or che li prese a lo sguardo / la dolce forza del piacer ch'è in lei; / ma, chi conosce morte ed ha riguardo / de la beltà, ch'ancor non men guardrei / io che ne porto ne lo core un dardo».

¹⁴ «Amor, che viene armato a doppio dardo / del più levato monte che si' al mondo, / e de l'auro ferì il nostro, Gherardo, / e 'l bel soggetto del piombo ritondo. / Fu, quel che fece così duro e tardo / lo core a quella di Peneo, il secondo, / del qual poscia che fue il dolce sguardo, / in lei trasmutò sé. Sì ti rispondo: / che dé da noi ricever onor

tardo, rivolto a Dante, sugli effetti della misteriosa 'donna verde' (*Novellamente Amor mi giura e dice*): nella prima quartina di quest'ultimo componimento troviamo combinati alcuni elementi di *Paradiso* XXVI: la «virtù» di uno «sguardo» che promette una «beatrice».¹⁵

Se la rima in «-ardo» è ciniana, il tema degli occhi porte del cuore e della ferita dello sguardo è però trattato in pieno da Cavalcanti: si pensi a sonetti come *Voi che per li occhi, Li miei foll'occhi, Perché non fuoro a me gl'occhi dispeniti*, o *Un amoroso guardo spiritale*, versione 'positiva' del tema in cui troviamo in rima «sguardo» e «tardo»¹⁶, e non sarà da dimenticare l'iscrizione della rima in «-ardo» in *Donna me prega*¹⁷, nel ciclo della giovane donna di Tolosa/foresetta¹⁸, e nel sonetto *Dante, un sospiro messenger del core*¹⁹. Il tema degli occhi porte del cuore è presente nel Dante lirico e nella *Vita Nova* (si pensi a sonetti come *De gli occhi de la mia donna si move* o *Negl'occhi porta la mia donna amore*), e mi sembra che

degno / per l'immagine sua, ch'ancor dimora / lo spirto intorno a lei, come a suo segno. / E se d'Amor non semo amanti, fôra / come Dafne del Sol: esser benegno / così vuol questo; onde perciò l'onora»

¹⁵ «Novellamente Amor mi giura e dice / d'una donna gentil, s'i' la riguardo, / che per virtù de lo su' novo sguardo / ella sarà del meo cor beatrice. / Io, c'ho provato po' come disdice, / quando vede imbastito lo suo dardo, / ciò che promette, a morte mi do tardo, / ch'i' non potrò contraffar la fenice. / S'io levo gli occhi, e del suo colpo perde / lo core mio quel poco che di vita / gli rimase d'un'altra sua ferita. / Che farò, Dante? ch'Amor pur m'invita, / e d'altra parte il tremor mi disperde / che peggio che lo scur non mi sia 'l verde».

¹⁶ *Rime* XXIV: «Un amoroso sguardo spiritale / m'ha renovato Amor, tanto piacente / ch'assa' più che non sòl ora m'assale / e stringem' a pensar coralemente / della mia donna, verso cu' non vale / merzede né pietà né star soffrente, / ché soventora mi dà pena tale, / che 'n poca parte il mi' cor vita sente. / Ma quando sento che sì dolce sguardo / dentro degli occhi mi passò al core / e posevi uno spirito di gioia, / di farne a lei mercé, di ciò non tardo: / così pregata foss' ella d'Amore / ch'un poco di pietà no i fosse noia!». Si cita dall'edizione a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.

¹⁷ *Rime* XXVII, 57-60: «De simil tragge – complessione sguardo / che fa parere – lo piacere – certo: / non pò coverto – star, quand' è sì giunto. / Non già selvage – le bieltà son dardo».

¹⁸ *Rime* XXIX: «una giovane donna di Tolosa, / bell' e gentil, d'onesta leggiadria, / è tant' e dritta e simigliante cosa, / ne' suoi dolci occhi, della donna mia, / che fatt' ha dentro al cor disiderosa / l'anima, in guisa che da lui si svia / e vanne a lei; ma tant' è paurosa, / che no le dice di qual donna sia. / Quella la mira nel su' dolce sguardo, ne lo qual face rallegrare Amore / perché v'è dentro la sua donna dritta; / po' torna, piena di sospir', nel core, / ferita a morte d'un tagliante dardo / che questa donna nel partir li gitta». *Rime* XXXI, 1-10: «gli occhi di quella gentil foresetta / hanno distretta – sì la mente mia, / ch'altro non chiama che le', né disia. / Ella mi fere sì, quando la sguardo, / ch'i' sento lo sospir tremar nel core: / esce degli occhi suoi, che me [...] ardo, / un gentileto spirito d'amore, / lo qual è pieno di tanto valore, / quando mi giunge, l'anima va via, / come colei che soffrir nol poria».

¹⁹ *Rime* XL: «Dante, un sospiro messenger del core / subitamente m'assalì dormendo, / ed io mi disvegliai allor, temendo / ched e' non fosse in compagnia d'Amore. / Po' mi girai, e vidi 'l servitore / di monna Lagia che venia dicendo: / 'Aiutami, Pietà!', sì che piangendo / i' presi di merzé tanto valore, / ch'i' giunsi Amore ch'affilava i dardi. / Allor l'adomandai del su' tormento, / ed elli mi rispuose in questa guisa: 'Di' al servente che la donna è prisa, / e tengola per far su' piacimento; / e se no 'l crede, di' ch'a li occhi guardi'».

consuonino con i versi di *Paradiso* XXVI quelli della penultima stanza di *Donne ch'avete intelletto d'amore*: «De li occhi suoi, come ch'ella li mova, / escono spirti d'amore infiammati, / che feron li occhi a qual che allor la guati, / e passan sì che 'l cor ciascun ritrova» (51-54), ma anche quelli del finale di *Così nel mio parlar vogl'esser aspro*: «li occhi, ond'escon le faville / che m'infiammano il cor» (*Rime* 43, 74-75). Centrale a questa rima petrosa è anche l'immagine dell'arco e della freccia d'amore, che non penetra la donna crudele (vv. 5-13), e con cui il poeta vorrebbe ferirla (vv. 79-83). Sguardi e dardi si trovano però solo nella ballata *Voi che savete ragionar d'Amore*, che descrive l'aspetto sdegnoso e narcisistico della donna gentile, che rifiuta di concedere altrui il proprio sguardo posseduto dai dardi d'amore.²⁰

Più avanti nel canto, troviamo Beatrice, nella versione lirica dagli occhi dardeggianti, penetrare come la donna stilnovistica gl'occhi dell'amato, con un certo effetto di confusione in lui, per ottenere, però, l'obbiettivo opposto alla ferita della sguardo: ripercorrendo al contrario la membrane accecate, le risveglia, se pur violentemente.

E come a lume acuto si disonna
per lo spirito visivo che ricorre
a lo splendor che va di gonna in gonna,

²⁰ *Rime* 26, 13-20: «Par ch'ella dica: 'Io non sarò umile / verso d'alcun che ne li occhi mi guardi, / ch'io ci porto entro quel signor gentile / che m'ha fatto sentir de li suoi dardi'. / E certo i' credo che così li guardi / per vederli per sé quando le piace, / a quella guisa retta donna face / quando si mira per volere onore». Si cita dall'edizione a cura di C. Giunta, Milano, Mondadori, 2011. Al discorso sulla rima «-ardo» è da aggiungere un'ultima riflessione: si tratta, evidentemente, di una rima 'facile', che Dante utilizza altre volte nella *Commedia*, spesso includendovi una delle parole «sguardo», «tardo», e «ardo»: per esempio in *Inferno* XI, 8-12, XXVII, 20-24, e XXVIII, 14-18; in *Purgatorio* XVI, 122-26, e XXVI, 14-18; in *Paradiso* III, 128-130 (qui in relazione allo sguardo folgorante di Beatrice: «ma quella folgorò nel mio sguardo / sì che da prima il viso non sofferse; / e ciò mi fece a dimandar più tardo»), XI, 77-81, XVII, 71-75, XVIII, 44-48 XXXI, 98-102. Nell sua interezza, però, la rima di *Paradiso* XXVI si trova solo in un luogo molto interessante, l'inizio dell'episodio di Guinizzelli in *Purgatorio* XXVI (con allusione implicita quindi anche a *Lo vostro bel saluto*): «poi verso me, quanto potèan farsi, / certi si fero, sempre con riguardo / di non uscir dove non fosser arsi. / O tu che vai, non per esser più tardo, / ma forse reverente, a li altri dopo, / rispondi a me che 'n sete e 'n foco ardo» (13-18). L'iscrizione della rima lirica nel terreno purgatoriale (per cui lo sguardo è quello collettivo delle anime invece di quello micidiale della donna, e l'ardore è pena del secondo regno invece che reazione dell'amante) fanno pensare ad una 'purgazione' del linguaggio lirico simile a quella che si registra nel discorso di Arnaut Daniel a fine canto. Le rime in «-ardi» ricorrono in due interessanti contesti, nell'ambito dell'apparizione di Beatrice nell'inferno e nell'Eden: *Inferno* II, 79-84: «tanto m'aggrada il tuo comandamento, / che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi; / più non t'è uo' ch'aprirmi il tuo talento. / Ma dimmi la cagion che non ti guardi / de lo scender qua giuso in questo centro / de l'ampio loco ove tornar tu ardi», e *Purgatorio* XXIX 58-63: «Indi rendei l'aspetto a l'alte cose / che si movieno incontr' a noi sì tardi, / che foran vinte da novelle spose. / La donna mi sgridò: Perché pur ardi / sì ne l'affetto de le vive luci, / e ciò che vien di retro a lor non guardi?».

e lo svegliato ciò che vede aborre,
sì nescia è la sùbita vigilia
fin che la stimativa non soccorre;
così de li occhi miei ogne quisquilia
fugò Beatrice col raggio d'i suoi,
che rifulgea da più di mille milia
(*Paradiso* XXVI, 70-78)

Prologo all'esame sull'amore è, quindi, una 'strana' terzina lirica la cui rilevanza si sprigiona *vis à vis* quella che segue, in cui inizia la risposta all'interrogazione sulla carità. La prossimità delle due terzine, per quanto sintatticamente e concettualmente distinte, mette in luce la sfaccettatura di un quesito fondamentale all'intero poema.

Io dissi: al suo piacere e tosto e tardo
vegna remedio a li occhi, che fuor porte
quand' ella entrò col foco ond' io sempr' ardo.
Lo ben che fa contenta questa corte,
Alfa e O è di quanta scrittura
mi legge Amore o lievemente o forte
(*Paradiso* XXVI, 13-18)

In queste due terzine si fronteggiano il ricordo di Beatrice della *Vita Nova* e l'inizio del ragionamento sull'amore divino, per cui Dio dà senso e contiene tutti gli altri amori, grandi o piccoli che siano. Ci troviamo davanti all'interfaccia tra l'amore terreno e lirico per Beatrice e la *caritas* divina. Come si pongono i due amori? Sono separati o integrati? Una forma importante di integrazione è sicuramente fornita dalla rima, poiché le due terzine sono parificate dall'intreccio di due rime liriche: allo «sguardo: tardo: ardo» sul potere degli occhi della donna amata si intesse la rima «porte: corte: forte», anch'essa di frequente formulata in ambito stilnovista, dove le «porte», come in *Paradiso* XXVI, sono gl'occhi degli amanti, la «corte» quella del Dio d'amore, il «forte» la misura dalla passione dell'amante, che spesso lo conduce alla soglie della «morte». L'intreccio delle rime di *Paradiso* XXVI si trova, quasi immutato, in un sonetto di Cino, proprio sul tema della ferita dello sguardo, del fuoco interno, e dell'assolutismo del Dio d'amore:

Infin che gli occhi miei non chiude Morte,
mai non avranno de lo cor riguardo;
ch'oggi si miser fisi ad uno sguardo
che ne li fuor molte ferute porte.
Ed io ne son di già chiamato a corte
d'Amor, che manda per messaggio un dardo;
lo qual m'accerta che, senz'esser tardo,
di suo giudizio avrò sentenza forte;
però che di mia vita potestate
dice ch'egli ha di sì altero loco,
che dir mercé non vi potrà Pietate.
Or piangeranno li folli occhi 'l gioco!
ch'i' sento per la lor gran vanitate
ch'apreso è già dentr'a la mente il foco.²¹

Almeno per rima, dunque, il «ben che fa contenta questa corte» non è interamente dissimile dal Dio d'amore stilnovista, che tiene corte nei cuori dei fedeli d'amore. Concettualmente, l'integrazione (o meno) tra i due amori in parte dipende da come interpretiamo la successiva immagine di lettura/scrittura, che trova la sua origine nella scelta di definire Dio colla rappresentazione alfabetica dell'Apocalisse (*Apoc.* 1, 8: «Ego sum Alpha et Omega, principium et finis»). Due sono le interpretazioni principali di questi versi. Quella più 'ortodossa' vede «scrittura» come soggetto della clausola relativa, quindi: Dio è il principio e fine di tutti i passi

²¹ Di Cino sarà da ricordare almeno anche un altro sonetto: «Amor che vien per le più dolci porte / sì chiuso che nol vede omo passando, / riposa ne la mente e là tien corte, / come vuol, de la vita giudicando. / Molte pene a la cor per lui son porte, / fa tormentar li spiriti affannando, / e l'anima non osa dicer 'tort'è', / c'ha paura di lui soggetta stando. / Questo così distringe Amor, che l'have / in signoria; però ne contiam nui / ch'elli sente alta doglia e colpi spessi; / e senza essempro di fera o di nave, / parliam sovente, non sappiendo a cui, / a guisa di dolenti a morir messi». La rima «-orte», e il riferimento a «tort'è» ci riportano, a loro volta, a *Donna me prega*: «Di sua potenza segue spesso morte, / se forte – la virtù fosse impedita, / la quale aita – la contraria via: / non perché oppost' a naturale sia; / ma quanto che da buon perfetto tort'è / per sorte, – non pò dire om ch'aggia vita, / ché stabilita – non ha signoria» (35-41). Non sarà un caso che rime consimili ritornino nella *Commedia* nell'episodio di Francesca («Amor, ch'a nullo amato amar perdona, / mi prese del costui piacer sì forte, / che, come vedi, ancor non m'abbandona. / Amor condusse noi ad una morte. / Caina attende chi a vita ci spense. / Queste parole da lor ci fuor porte», *Inferno* V, 103-08), e in quello di Piccarda («grazioso mi fia se mi contenti / del nome tuo e de la vostra sorte. / Ond' ella, pronta e con occhi ridenti: / La nostra carità non serra porte / a giusta voglia, se non come quella / che vuol simile a sé tutta sua corte», *Paradiso* III, 41-45). Per alcuni di questi intrichi di rime, si vedano E. QUAGLIO, *Al di là di Francesca e Laura*, Padova, Liviana, 1973, p. 27 e F. BRUGNOLO, *Cino (e Onesto) dentro e fuori la Commedia*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, a cura di P.V. Mengaldo, Padova, Programma, 1993, pp. 369-86, p. 375. Sulla relazione poetica tra Dante e Cino si veda anche D. DE ROBERTIS, *Cino e le 'imitazioni' dalle rime di Dante*, «Studi Danteschi» 29, 1950, 103-177.

difficili o facili della Scrittura (o: di tutto ciò, di tutta la scrittura) che mi insegnano la carità. L'altra, più chiara dal punto di vista grammaticale, e generalmente più accettata dai critici, ha Amore come soggetto, quindi: Dio è il principio e la fine di tutto ciò che Amore (o l'amore) mi legge in diversi modi. Amore come soggetto può essere inteso genericamente come 'amore/carità', ma, per godere in pieno della metafora della produzione e fruizione testuale già sfruttata nell'«Amor mi spira» di *Purgatorio* XXIV (53), occorre pensarlo come una personificazione. Leggere può qui avere il significato neutro di 'scorrere un testo', o quello più tecnico di 'insegnare' (*lectio*, come in *Paradiso* X, 137 e XIX, 71). In entrambi i casi, abbiamo Amore che legge a Dante, o meglio con Dante, il che ci riporta una tipica situazione della lettura medievale, l'*aurality* (termine che evoca sia l'aspetto scritto che orale di un testo), il leggere insieme, condividere un libro — situazione che Dante ha già dipinto nel quinto canto dell'*Inferno* col «leggiavamo» (127) di Paolo e Francesca.²² Anche l'espressione «lievemente e forte» è passibile di varie interpretazioni, dalla più letterale (ad alta o bassa voce), alla più tecnica (Amore insegna questioni secondarie o principali, come nel *levia gravia* scolastico già citato in *Paradiso* XXIV, 37: «tenta costui di punti lievi o gravi»);²³ Si tratta di un corpus di testi facili e difficili, come intende Benvenuto? Si sta parlando di gradazioni umane e divine di comprensione dell'amore (Poletto)? o di passi precisi nell'Apocalisse (Carroll/Hollander)? Una cosa è certa: l'immagine di Amore 'lettore' di scrittura viene ad integrare quella di Amore 'dittatore', che in *Purgatorio* XXIV è raffigurato come l'ispiratore dello stilnovo. Qui i testi sono già scritti, ed Amore, divenuto lettore (o insegnante), scorre scritture di varia natura e complessità. Come per *Purgatorio* XXIV, questa immagine ci consente, soprattutto se tra quelle

²² Sull'*aurality* nell'episodio di Paolo e Francesca, si veda il mio *Francesca lettrice di romanzi e il 'punto' di Inferno* V, in «L'Alighieri», 43, 2013, pp. 19-39.

²³ Su questi versi, oltre ai commenti sul DDP, si veda anche S. MARCHESI, *Dante and Augustine. Linguistics, Poetics, Hermeneutics*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, pp. 144-48.

qui elencate privilegiamo l'interpretazione di Amore lettore (per diletto?) di testi non solo scritturali e filosofici, di ricostruire un'unità tra il discorso amoroso lirico e quello divino, che ci porta dal libro della memoria all'inizio della *Vita Nova* (1, 1) al libro rilegato da Amore alla fine del *Paradiso* (XXXIII, 86).

Giovanni richiede una maggiore spiegazione della premessa (un «più angusto vaglio», 22). Nella sua domanda («chi drizzò l'arco tuo a tal berzaglio», 24) troviamo dislocata l'immagine dell'arco e del bersaglio assente dalla precedente triade lirica sugli occhi 'saettanti' di Beatrice. Qui, come altrove in *Paradiso* (per esempio in *Paradiso* I, 118-20 e 124-26, V, 91-93, e VIII, 103-05) l'immagine dell'arco e del bersaglio viene a descrivere la mutua direzionalità, letteralmente la teleo-logia (dal greco *telos*, freccia) della relazione tra l'umano e il divino.²⁴

Dante risponde con quello che è da tutti riconosciuto come un perfetto sillogismo, citando una serie di autorità filosofiche e scritturali. In breve: il bene accende l'amore, Dio è il massimo dei beni perché li comprende tutti, quindi ogni amore deve necessariamente appuntarsi su Dio, di cui gli altri beni sono solo un riflesso (vv. 25-36). Qui vediamo manifestato nella sua pienezza il concetto dell'*ordo amoris* agostiniano, l'ordinato percorso di desideri e amore che si serve (*uti*) delle cose transitorie e temporali per godere (*frui*) solo di quelle eterne, e che viene ad

²⁴ Per l'immagine dell'arco nella *Commedia* si veda L. BLASUCCI, *L'esperienza delle petrose e il linguaggio della Divina Commedia*, nel suo *Studi su Dante e Ariosto*, Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 10-12. Per questi versi Torraca (DDP *ad locum*) cita *Summa Theologica* 1, 103,1: «Ad primum ergo dicendum quod aliquid movetur vel operatur propter finem dupliciter. Uno modo, sicut agens seipsum in finem, ut homo et aliae creaturae rationales, et talium est cognoscere rationem finis, et eorum quae sunt ad finem. Aliquid autem dicitur moveri vel operari propter finem, quasi ab alio actum vel directum in finem, sicut sagitta movetur ad signum directum a sagittante, qui cognoscit finem, non autem sagitta. Unde sicut motus sagittae ad determinatum finem demonstrat aperte quod sagitta dirigitur ab aliquo cognoscente; ita certus cursus naturalium rerum cognitione carentium, manifeste declarat mundum ratione aliqua gubernari». Poletto ricorda *Convivio* IV, xxii, 2: «Perocchè occorre a me di potere alquanto ragionare della dolcezza dell'umana felicità, intendo che più utile ragionamento fare non si può a coloro che non la conoscono; chè, siccome dice il Filosofo nel primo dell'*Etica*, e Tullio in quello del *Fine de' Beni*, male tragge al segno quello che nol vede; e così male può ire a questa dolcezza chi prima non l'avvisa. Onde, conciossiacosachè essa sia finale nostro riposo, per lo quale noi vivemo e operiamo ciò che facemo, utilissimo e necessario è questo segno vedere, per *dirizzare a quello l'arco* della nostra operazione». Per i complessi negoziati filosofici tra l'amore divino e quello umano attorno al tema dell'arco d'amore si vedano S. GENTILI, *L'arco di Cupido e la freccia di Aristotele. Paradiso VIII e IX*, in *Esperimenti danteschi*, cit., pp. 87-112, e il mio *Paradiso 8* in *Lectura Dantis Andreatopolitana*, a cura di C. Rossignoli e R. Wilson, Notre Dame, University of Notre Dame Press, in corso di pubblicazione.

incorporare, dare senso e direzione, ed infine a superare e vanificare in sé a tutti gli altri amori. Tale schema di amori è più avanti ribadito nell'amplificazione dantesca dell'immagine evangelica di Dio come sommo giardiniere (vv. 63-66). A stabilire il vero della premessa concorrono fonti filosofiche (Aristotele), e scritturali, sia vetero- (Esodo) che neo-testamentarie (Vangelo di Giovanni o Apocalisse). I supporti testuali, organizzati dalla ripetizione del raro «sternel», portano ancora traccia di memoria lirica, colla traduzione 'cavalcantiana' del passo di *Esodo* 33, 19, «Ego ostendam omne bonum tibi»: «Sternel la voce del verace autore, / che dice a Moïse, di sé parlando: / Io ti farò vedere ogni valore» (40-42). Dio, qui definito «verace autore»,²⁵ parlando di sé, 'cita' Cavalcanti: quasi tutti i lettori registrano infatti al verso 42 l'eco dell'incipit di *Vedeste al mio parere onne valore*, di cui il secondo verso («e tutto gioco e quanto bene om sente»), stabilisce l'assoluta centralità del Dio d'Amore cavalcantiano nell'universo cortese, non dissimile da quella del «ben che fa contenta questa corte» in *Paradiso* XXVI (16). Tale citazione ci riporta ancora all'inizio della *Vita Nova*, quando Dante si afferma poeta lirico invitando «ciascun'alma presa e gentil core» ad interpretare il suo sogno sull'apparizione di Amore e Beatrice che brandiscono il suo cuore. Secondo la *Vita Nova*, ciò segna l'inizio dell'amicizia con Cavalcanti, che risponde appunto a Dante con il sonetto *Vedeste al mio parere onne valore*.²⁶

²⁵ Per il complesso discorso sull'autorità divina e umana implicito in questo verso e nell'intero passo (versi 25-48), si veda A.R. ASCOLI, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 369-99.

²⁶ *Vita Nova* 2, 1: «A questo sonetto fu risposto da molti e di diverse sententie; tra li quali fu risponditore quelli cui io chiamo primo delli miei amici, e disse allora uno sonetto, lo quale comincia *Vedeste, al mio parere, onne valore*. E questo fu quasi lo principio de l'amistà tra lui e me, quando elli seppe che io era quelli che li avea ciò mandato». Curiosamente, è possibile ricostruire due costellazioni simmetriche, una che ruota attorno al Dante lirico, l'altra, identica, qui in *Paradiso* XXVI. Nel canto della carità troviamo infatti tre riferimenti all'inizio della *Vita Nova*, cioè al primo incontro con Beatrice, al tema lirico e cavalcantiano degli occhi porte dell'amore (vv. 14-15: «li occhi, che fuor porte / quand' ella entrò col foco ond' io sempr' ardo»), e al sonetto responsivo di Cavalcanti, *Vedeste al mio parere onne valore* (v. 42: «Io ti farò vedere ogni valore»). Nell'universo lirico, la trama dei rapporti tra questi tre punti si fa ancora più fitta, e documenta la conversazione poetica tra Dante e Cavalcanti: Gianfranco Contini (*Poeti del Duecento*, vol. 2, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. 505) fa notare che la tradizione manoscritta del sonetto *Vedeste al mio parere* è strettamente legata a quella di *Perché non fuoro a me gl'occhi dispeniti*, testo sul tema della ferita dello sguardo, da cui, sempre secondo Contini, Dante prende l'ispirazione per l'immagine di Amore

Le spiegazioni razionali, per quanto intessute di stilnovismo, non soddisfano interamente Giovanni, che chiede a Dante ragioni che potremmo chiamare più passionali: egli vuole sapere delle «corde» che tirano l'amante all'amato, dei «morsi» di desiderio che egli sente. Un nuovo linguaggio erotico, quello mistico, fatto di strappi e di morsi, si affaccia nel canto.

E io udi': Per intelletto umano
e per autoritadi a lui concorde
d'i tuoi amori a Dio guarda il sovrano.
Ma dì ancor se tu senti altre corde
tirarti verso lui, sì che tu suone
con quanti denti questo amor ti morde.
(*Paradiso* XXVI, 46-51)

Come ha messo in luce Lino Pertile, il verbo «tirare» in *Paradiso* descrive una delle dinamiche fondamentali dell'amore celeste: la reciprocità del desiderio tra umano e divino, qui illustrata dalla meccanica delle corde in tensione.²⁷ Nonostante il parallelismo tra le «corde» e i «denti», e tra il «tirare» e il «mordere», questa seconda immagine della relazione col divino, da molti lettori ritenuta stravagante, è di natura e derivazione più complessa. Donato Pirovano nota che l'immagine delle corde ricorre in trattati cristiani sulla carità quali l'epistola *Ad Severinum de caritate* e il *De quatuor gradibus violentae caritatis* di Riccardo di San Vittore.²⁸ Tale immagine ricorre anche pochi canti più avanti, ancora in relazione agli occhi stilnovistici e vitanoviani di Beatrice, «onde a pigliarmi fece Amor la corda» (*Paradiso* XXVIII, 12), nel corso di una complessa immagine a specchio, in cui la nuova e l'antica 'rete' si incontrano e si fondono.²⁹

che tiene in mano il cuore dell'amante in *A ciascun' alma presa* e nella prosa del primo capitolo della *Vita Nova*. In altre parole; la stessa serie di riferimenti di *Paradiso* XXVI è ricostruibile all'interno del panorama lirico all'altezza della *Vita Nova*.

²⁷ L. PERTILE, 'La punta del disio': storia di una metafora dantesca, in «Lectura Dantis», 7, 1990, pp. 22-23.

²⁸ PIROVANO, *A la riva del diritto amore*, cit., pp. 111-12.

²⁹ Alle corde degli occhi si è attribuito un valore religioso o erotico a seconda delle diverse letture. Si vedano, ad esempio le posizioni discusse da Hollander in DDP *ad locum*. Una buona approssimazione della 'corda degli occhi' stilnovistica si trova in *Li vostri occhi gentili* di Cino, che una donna di bellezza angelica lega collo sguardo («Li vostri occhi gentili e pien' d'amore / feruto m'hanno col dolce sguardare, / sì ch'io sento ogni membro accordare / e doler forte perch'i non ho 'l core»), se l' 'accordarsi' del corpo si può leggere anche come uno 'stringere'.

L'immagine del morso del cuore ha radici in Boezio: la si trova nel terzo libro della *Consolatio* nell'ambito della critica delle ambizioni terrene, qui in particolare dei piaceri della carne:

habet hoc voluptas omnis
stimulis agit fruentes
apium par volantum,
ubi grata mella fudit,
fugit et nimis tenaci
ferit icta corda morsu
(*De consolatione Philosophiae* III, 7)

In Boezio il morso del cuore è quello della *vuluptas* passeggera e crudele, e come tale lo incontriamo anche nelle petrose, dove «la morte [...] ogni senso / co li denti d'Amor già mi manduca» (*Così nel mio parlar vogl'esser aspro*, 31-32)³⁰, e nella canzone montanina, dove la donna «fatto ha d'orgoglio al petto schermo tale, / ch'ogni saetta lì spunta suo corso; / per che l'armato cor da nulla è morso» (*Amor da che conven ch'io pur mi doglia*, 73-74). Nella *Commedia* Dante utilizza questa immagine in maniera meno stravagante per esprimere il rimorso purgatoriale («Tanta riconoscenza il cor mi morse», *Purgatorio* XXXI, 88), che, come ha mostrato Valentina Atturo, è proprio legato alla revisione del passato lirico e petroso di Dante.³¹

³⁰ Oltre all'immagine degli occhi saettanti e a quella del morso del cuore, sarà da ricordare un'altra ricorrenza di questa petrosa nel canto XXVI del *Paradiso*. Nell'immagine di Dante come albero teso nel vento («Come la fronda che flette la cima / nel transito del vento», 85-86) dal desiderio di parlare ad Adamo, modellata su un passo della *Tebaide* (VI, 854-59, per cui si vedano SCARTAZZINI, DDP *ad locum*, MENGALDO, *Appunti sul canto XXVI del Paradiso*, cit., 224-25, e E. FERRARIO, «Come la fronda che flette la cima». *Figure virgiliane tra le "Egloghe" e il "Paradiso" di Dante (canti XXIII-XXVI)*, in «Cultura Neolatina», 50, 1990, pp. 75-93) vi sono anche echi della temibile donna di *Così nel mio parlar*, che, «come fior di fronda, / così de la mia mente tien la cima» (*Rime* 43, 16-17).

³¹ V. ATTURO, *Dalla pelle al cuore. La 'puntura' e il «colpo della pietra», dai trovatori a Petrarca*, in «Studi romanzzi», 8, 2012, pp. 85-101. Per altre occorrenze di «mordere» nella *Commedia* si veda BLASUCCI, *L'esperienza delle petrose e il linguaggio della Divina Commedia*, cit., pp. 19-20. È interessante come «mordere» si combini con «stringere» nell'atteggiamento del messo celeste in *Inferno* 9, 100-103: «Poi si rivolse per la strada lorda, / e non fé motto a noi, ma fé sembiante / d'omo cui altra cura stringa e morda / che quella di colui che li è davante». Per l'allitterazione della montanina P. ALLEGRETTI, *La canzone montanina*, Verbania, Tarara, 2001, p. 43, cita Osea 13, 14: «ero mors tua, o mors morsus tuus ero inferne». Ringrazio Giuseppe Ledda per avermi ricordato i versi di *Purgatorio* VII, 31-33, che consuevano col riferimento biblico: «pargoli innocenti / dai denti morsi de la morte avanti / che fosser de l'umana colpa essenti» Sarà anche da ricordare che nella montanina, oltre al «mordere», appare anche il «tirare» nella descrizione del «folle» rivolgersi dell'anima alla micidiale immagine interiore dell'amata: «L'anima folle, che al suo mal s'ingegna, / com'ella è bella e ria / così dipinge, e forma la sua pena: / poi

Ma in *Paradiso* Dante sembra forgiare dalla violenza dell'amore (e del lessico) petroso e montanino un'inattesa immagine mistica del trasporto verso il divino, che esaspera la tradizionale, già potente, immagine della ferita d'amore in un eroticissimo morso del cuore— forse anch'esso non del tutto esente da contatti con quel nesso cruciale all'inizio della *Vita Nova*, che vede l'affermazione del poeta-amante all'interno del suo entourage lirico, a cui continuano a riportarci molti echi di questo canto (il tema degli occhi porte del cuore e la citazione di *Vedeste al mio parere*): il sogno del cuore mangiato.

La risposta di Dante, incentrata proprio su «tutti quei morsi / che posson far lo cor volgere a Dio» (55-6) intreccia, come sempre, l'universale ed il personale. Dopo aver passato in rassegna i tre grandi eventi della storia e della spiritualità cristiana (creazione, incarnazione e resurrezione), Dante li collega alla propria storia:

ché l'essere del mondo e l'esser mio
la morte ch'el sostenne perch' io viva,
e quel che spera ogne fedel com' io,
con la predetta conoscenza viva,
tratto m'hanno del mar de l'amor torto,
e del diritto m'han posto a la riva.
(*Paradiso* XXVI, 58-63)

Nell'espressione «mare dell'amor torto» troviamo una delle grandi cifre della *Commedia*— tre parole che incapsulano ed incrociano discorsi complessi e centrali all'intero poema. Con un tocco, Dante ci riporta all'inizio della prima cantica, dove si descrive come un naufrago che dalla riva guarda il mare in tempesta da cui è appena fuggito («uscito fuor del pelago a la riva», *Inferno* I, 22-27, mentre qui Dante dice «e del diritto m'han posto a la riva»; e la stessa rima «viva: riva» collega i due passi), ad Ulisse, che si mette per un mare pericoloso a causa della sua sfrenata ambizione di conoscere; ci riporta poi all'inizio del Purgatorio, dove voli non folli

la riguarda, e quando ella è ben piena / del gran disio che de li occhi le tira, / incontro a sé s'adira, / c'ha fatto il foco ond'ella trista incende» (19-25).

conducono il viaggiatore; al grande discorso sugli amori dritti e quelli deviati al centro della seconda cantica (*Purgatorio* XVI-XIX), che culmina non a caso con una sirena «di piacer ... piena» (XIX, 21) che, in mezzo al mare ‘volge’ i marinai (e Ulisse stesso secondo lei), proprio quel falso piacere che Beatrice rimprovera a Dante al sommo del monte (XXX, 131: «imagini di ben seguendo false» e XXXI, 35: «le presenti cose / col falso lor piacer») e che ha, come ben sappiamo, complesse relazioni col passato lirico e filosofico di Dante. L’immagine del mare ci riporta ancora all’inizio del *Paradiso*, dove il desiderio naturale fa navigare tutte le creature nel «gran mare dell’essere» (*Paradiso* I, 113), ma che può anche atterrare la creatura, «torto da falso piacere» (I, 135). Insomma, tutto un complesso discorso sul desiderio naturale e sui suoi rapporti colla ragione e il libero arbitrio viene evocato dalla figura del «mare dell’amor torto», a cui l’istinto e la conoscenza dell’amore divino sottraggono il viaggiatore Dante, ponendolo al sicuro sulla spiaggia del mare dell’amore «dritto»; quello che Piccarda adopera come immagine di Dio (*Paradiso* III, 86-87: «ell' è quel mare al qual tutto si move / ciò ch'ella crïa o che natura face»).

In conclusione: nel discorso sulla carità di *Paradiso* XXVI, Dante combina in maniera non normativa vari lessici (lirico, mistico, filosofico, teologico e scritturale), impiantandovi, sul finale, la cifra ‘ulissiaca’ della navigazione in acque perigliose, e sottolineando così la complessità del nesso amoroso, che rimane sempre necessariamente declinato al singolare, poiché concentra in sé varie identità del poeta—la lirica (sua prima identità linguistica ed autoriale), la filosofica, la cristiana, che collimano ma non sempre combaciano, che imboccano diverse tangenti nel corso della sua carriera, alcune delle quali difficilmente riconducibili al progetto, se pur policentrico, della *Commedia*, che però vi continuano a sopravvivere, sintomi di una erranza a mio parere non percepita come errore.³² Anzi, mi sembra che i ritorni lessicali del

³² Per il concetto di ‘erranza senza errore’ mi rifaccio a M. GRAGNOLATI, *Una performance senza gerarchia: la riscrittura bi-stabile della Vita nova*, in *Vita nova*, (ws loperesequite), Firenze, in corso di pubblicazione.

passato lirico in questo canto obbediscano proprio al principio di piacere e arbitrio linguistico, che verrà tra poco proclamato da Adamo.

L'entrata in scena di Adamo, che sembra cambiare radicalmente il carattere e il contenuto del canto, è introdotta da una perifrasi, che, descrivendo la letizia che unisce l'anima a Dio (siamo qui in pieno ambito del *frui* agostiniano) costituisce invece la conclusione esterna del discorso sulla carità:

E la mia donna: Dentro da quei rai
vagheggia il suo fattor l'anima prima
che la prima virtù creasse mai
(*Paradiso* XXVI, 82-84)

Finito il tortuoso discorso sulla carità, l'entrata in scena di Adamo ricorda al lettore che il rapporto più semplice e immediato di relazione tra Dio e l'anima è quello di un istintivo desiderio gioioso, lo stesso che il fattore prova per la creatura, come ci ricordano dei versi consimili in *Purgatorio* XVI, che descrivono il desiderio naturale dell'anima nel suo stato più semplice e primigenio:

Esce di mano a lui che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia,
l'anima semplicetta che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore,
volontier torna a ciò che la trastulla
(*Purgatorio* XVI, 85-90)

Il 'vagheggiare' di Adamo è anche la giuntura flessibile tra i due grandi temi del canto: l'amore e il linguaggio. L'immagine di Adamo pieno di istintiva letizia ci riporta infatti all'inizio del *De vulgari eloquentia* (testo che sta per essere chiamato in causa in maniera più diretta tra pochi versi) in particolare al passo in cui Adamo, appena creato, inizia a servirsi del linguaggio: il suo primo atto linguistico è radicato nel piacere— «inciperet a gaudio» (I, iv, 4). Nel trattato sulla lingua, il nome stesso di Dio (che tra poco verrà messo in discussione in *Paradiso* XXVI) è

un sinonimo della gioia stessa, e tutta la rappresentazione del primo atto linguistico è permeata da un senso di dono gratuito e di letizia, che è contrapposto al dolore post-lapsario.³³

Adamo, com'è noto, dà voce a quattro domande di Dante (109-14), due delle quali sono numeriche: quanto tempo è passato dalla sua creazione («quant' è che Dio mi puose / ne l'eccelso giardino», 109-10); e quanto tempo la prima anima vi restò («e quanto fu diletto a li occhi miei», 112). Domande (e risposte), come avvertono tutti i commentatori, piuttosto tradizionali, che però contribuiscono a dare al lettore un importante senso del tempo: alla quasi angosciosa lunghezza delle vita di Adamo, e alla sua lunga, tormentosa, attesa sulla terra e nel Limbo che arrivano a computare il numero di 6498 anni (118-123, si veda l'estenuante tensione dei versi 119-20: «quattromilia trecento e due volumi / di sol desiderai questo concilio»), si contrappone la brevità del suo soggiorno nel paradiso terrestre, solo sette ore (139-42). Le due riposte numeriche sono intercalate da due grandi (e controverse) questioni: la prima è la ragione del peccato originale («la propria cagion del gran disdegno», 113), non gola, ma superbia:

Or, figliuol mio, non il gustar del legno
fu per sé la cagion di tanto essilio,
ma solamente il trapassar del segno
(*Paradiso* XXVI, 115-17)

Nell'espressione «trapassar del segno» si vede, a partire da Nardi³⁴, una relazione tra Adamo ed Ulisse, che a sua volta trapassa il segno posto dalle colonne d'Ercole «acciò che l'uom più oltre non si metta» (*Inferno* XXVI, 109), spinto dal suo desiderio di «seguir virtute e canoscenza» (120) — Ulisse, il cui «varco folle» sarà ancora visibile a Dante nell'ultimo suo sguardo verso la terra,

³³ *De vulgari eloquentia* I, iv, 4: «Quid autem prius vox primi loquentis sonaverit, viro sane mentis in promptu esse non titubo ipsum fuisse quod Deus est, scilicet *El*, vel per modum interrogationis, vel per modum responsionis. Absurdum atque rationi videtur horrificum ante Deum ab homine quicquam nominatum fuisse, cum ab ipso et in ipsum factus fuisset homo! Nam, sicut post prevaricationem humani generis quilibet exordium sue locutionis incipit ab 'heu', rationabile est quod ante qui fuit inciperet a gaudio; et cum nullum gaudium sit extra Deum sed totum in Deo, et ipse Deus totus sit gaudium, consequens est quod primus loquens primo et ante omnia dixisset 'Deus'».

³⁴ B. NARDI, *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1949, pp. 125-34. Si vedano anche T. BAROLINI, *Ulisse, Gerione e l'aeronautica della transizione narrativa*, in *La Commedia senza Dio*, cit., pp. 74-109; e M. CORTI, *Percorsi dell'invenzione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 147-63.

in *Paradiso* XXVII (82-83). Nell'allineare Ulisse ad Adamo, il poeta propone un'alternativa alla tradizionale interpretazione figurale che vede Adamo figura di Cristo (come Dante ci ricorda in vari momenti del *Paradiso*³⁵), e, pertanto, vi innesta anche la relazione Ulisse-Dante (già proclamata nel proemio a *Paradiso* II, dove la temeraria navigazione di Dante è il viaggio linguistico e poetico della *Commedia*). L'*alias* triforme —Ulisse: Dante: Adamo— che diviene figura fondamentale per la *Commedia*, si cementa in questo canto, ed è enfatizzato da una parte nel doppio richiamo ad Ulisse, coll'immagine del «mare dell'amor torto» (62), e nel concetto del «trapassar del segno» (117), e dall'altra nell'insistenza sulla similarità tra Dante ed Adamo, a cominciare dalla stessa quantità di tempo passato nel paradiso terrestre, fino alla riscrittura che Adamo fa della propria storia in termini danteschi (anzi, 'beatriciani'), per cui l'Eden è «l'eccelso giardino, ove costei / a così lunga scala ti dispuose» (110-11), e il Limbo il luogo «onde mosse tua donna Virgilio» (118).³⁶

Se Dante è un nuovo Ulisse, Dante è anche un nuovo Adamo, e la sua temerarietà è senz'altro linguistica. Quindi non ci stupisce che la seconda grande domanda riguardi la natura del linguaggio originale («l'idioma ch'io usai e che fei», 114), e ci riporti una delle numerose contraddizioni del pensiero linguistico dantesco. Il primo parlante corregge, come è noto, due affermazioni del *De vulgari eloquentia*. Nel trattato sulla lingua Dante aveva affermato che dalla *confusio linguarum* seguita alla distruzione della torre di Babele, si era salvato un unico linguaggio di grazia, l'ebraico, rimasto inalterato fino alla nascita di Cristo, e disperso solo colla prima diaspora.³⁷ In paradiso Adamo ancora fermamente il linguaggio alla sfera umana, dando la

³⁵ Per esempio in *Paradiso* VII, 25-33, XIII, 37-41 e XXXII, 4-6.

³⁶ Sulla relazione Dante-Adamo si vedano GETTO, cit.; BROWNLEE, cit. e ASCOLI, *Dante and the Making of a Modern Author*, cit., pp. 400-405.

³⁷ *De vulgari eloquentia* I, vi, 5-6, e 8. La questione della lingua di Adamo tra il *De vulgari eloquentia* e la *Commedia* è stata molto discussa in sede critica. Un recente contributo di M. CORRADO, *Dante e la questione della lingua di Adamo*, Roma, Salerno, 2010 contiene un'ampia trattazione del tema ed ampia bibliografia. Saranno inoltre da ricordare almeno B. NARDI, *Il linguaggio*, nel suo *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1949, pp. 173-95; P.V. MENGALDO, *La lingua di Adamo* in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana,

propria lingua originale per morta già all'altezza di Babele, perché «effetto razionabile», prodotto della ragione umana (la *significatio ad placitum* di cui si parla all'inizio del trattato sulla lingua), che l'essere umano quindi può modulare. Se la facoltà di parlare mantiene dei legami col creatore (è «opera naturale», 130), il come è del tutto in mano alla creatura:

La lingua ch'io parlai fu tutta spenta
innanzi che a l'ovra inconsummabile
fosse la gente di Nembròt attenta:
ché nullo effetto mai razionabile,
per lo piacere uman che rinovella
seguendo il cielo, sempre fu durabile.
Opera naturale è ch'uom favella;
ma così o così, natura lascia
poi fare a voi secondo che v'abbella.
(*Paradiso* XXVI, 124-32)

In questi versi vorrei sottolineare l'enfasi posta sul piacere, già intravista nel 'vagheggiare' di Adamo (e nell'implicito richiamo alla letizia linguistica del *De vulgari eloquentia*), e con «piacere umano» al verso 127, e «v'abbella» a verso 132— un provenzalismo che appare solo un'altra volta nella *Commedia*, nel ventiseiesimo del *Purgatorio* per bocca del «miglior fabbro del parlar materno» (XXVI, 117), Arnaut Daniel, che esprime la sua gioia nel rispondere alla domanda di Dante con «*Tan m'abellis vostre cortez deman*» (XXVI, 140). È un piacere, quello linguistico, che «si rinnova» nel tempo (o seguendo gli influssi del cielo, come leggono molti) e pertanto elabora, rinnova ed eventualmente sopravanza l'«effetto razionabile», cioè il rapporto convenzionale tra i nomi e le cose. Nel discorso di Adamo, il principio di piacere insito nell'«ad placitum» (*De vulgari eloquentia* 1, iii, 3) della significazione razionale giunge a sopravanzare la ragione stessa, e a trasformare la convenzione in arbitrio. Nell'ambito di questa linguistica

1970-8, vol. 1, 47-8, e *Linguistica e Retorica*, cit. pp.137-9 e 222-46; M. CORTI, *Dante ad un nuovo crocevia*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1981, pp. 48-56; Z. BARAŃSKI, *La linguistica strutturale di Dante*, nel suo *Sole nuova, luce nuova. Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 79-128; E. LOMBARDI, *The Syntax of Desire. Language and Love in Augustine, the Modistae, Dante*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, pp. 129-34.

spensierata, persino il ‘segno dei segni’, il nome di Dio stesso, è soggetto a mutamento. Mentre nel *De vulgari eloquentia* (1, iv, 4) la prima, esultante, parola pronunciata da Adamo era *El*, qui Adamo stesso afferma che la forma originaria di tale nome era *I*:

Pria ch'i' scendessi a l'infernale ambascia,
I s'appellava in terra il sommo bene
onde vien la letizia che mi fascia;
e *El* si chiamò poi: e ciò convene,
ché l'uso d'i mortali è come fronda
in ramo, che sen va e altra vene.
(*Paradiso* XXVI, 133-138)

Gli studiosi continuano a interrogarsi su questi due nomi, con ipotesi più o meno convincenti. Mentre *El* è riconosciuto come frequente appellativo di Dio in ebraico, *I* viene interpretato come singola lettera, numero, forma abbreviata per *Ia*. Il passaggio da una lettera a due registra inoltre il movimento dall'uno al molteplice, dall'unità al frammentario, quindi dall'eternità al mortale, e, d'altronde, in *Purgatorio* XXIII Dante ci aveva già dato un'altra versione del nome di Dio, *Eli*, (74, «quella voglia ... che menò Cristo lieto a dire Eli»), a riprova della mutabilità linguistica di tale segno. In *Paradiso* XXVI, inoltre, il parlante prende saldamente le redini della lingua, come risulta chiaro da espressioni come «la lingua ch'io usai e che io fei» (113, mentre nel *De vulgari eloquentia* l'enfasi è sulla lingua data come una dote, o co-creata col primo uomo); o «pria ch'io scendessi all'infernale ambascia» (133, come a dire che ‘finché c'era lui’ Dio si chiamava in un modo), e come conferma, in generale, l'enfasi sull'incostanza umana.

Il fatto che Adamo insista così tanto sulla sua lunga vita post-lasparia sulla terra (sia nel discorso sulla lingua, che nella lunga elaborazione numerica) mi ha fatto pensare, quando mi sono occupata più a fondo della questione linguistica di Dante, che forse ci troviamo di fronte anche ad una terza, più sottile, contraddizione del *De vulgari eloquentia*. Mentre nel trattato la lingua adamitica è descritta come articolata in parole fin nell'Eden, qui Adamo, dicendo «*I*

s'appellava in terra il sommo bene» (134) sembra porre l'accento sulla sua vita postlapsaria (930 anni) piuttosto che sulle sette ore passate nel giardino—suggerendo forse che la lingua Edenica fosse diversa da quella parlata sulla terra, forse una forma più diretta di comunicazione col creatore come quella che i beati hanno con Dio.³⁸ Che stia o no ridiscutendo i fondamenti della propria teoria linguistica, proponendo un'origine edenica non semiotica del linguaggio, è certo che Dante la sta riaggiustando con enfasi sulla caduta, squalificando Babele come punto di svolta nella storia del linguaggio, e attribuendo la volubilità del linguaggio alla sua inerente umanità. Dante rimuove la distinzione tra una lingua sacra (l'ebraico) e una segnata dalla colpa di Babele (il volgare), e mette entrambe sotto l'egida dell'umanità—e, forse, del peccato originale: una forma di 'trapassar nel segno', oltre che «trapassar del segno». Inoltre l'accento della mutabilità linguistica si sposta dall'irrazionalità alla creatività, e la variazione linguistica nel tempo è posta sotto il segno del piacere invece che quello del peccato.

Implicitamente Dante mette anche in discussione l'autorità riposta nel latino, lingua grammaticale e il 'terzo polo' del sistema linguistico del *De vulgari eloquentia*, che il trattato sulla lingua descrive come antidoto alla *confusio linguarum* seguita a Babele. Secondo Dante, le lingue grammaticali (latino e greco) sono lingue originariamente naturali, che poi vengono 'imbalsamate' da un sistema di regole, e quindi rese inalterabili e semi-universali, e dotate di grandissima autorità (*De vulgari eloquentia* I, ix, 11). Se l'angosciosa domanda del viaggiatore all'inizio del poema, «io non Enea io non Paolo sono» sottintende anche un paragone tra l'impresa volgare della *Commedia* e il latino delle due grandi tradizioni epica e sacra,³⁹ possiamo leggere nel poema un discorso di sfida alle lingue grammaticali: dal sardonico «Pape satan, pape

³⁸ *The Syntax of Desire*, cit., pp. 132-33. Su questo tema si veda anche G. SASSO, *In margine a Paradiso XXVI*, in «La cultura», 42, 2004, pp. 297-314.

³⁹ Per questa tesi, e per un più ampio trattamento degli esempi addotti qui sotto, si veda il E. LOMBARDI, *Plurilingualism sub specie aeternitatis. Language/s in Dante's Commedia*, in *Dante's Plurilingualism. Authority, Vulgarization, Subjectivity*, a cura di M. Gagnolati, S. Fortuna and J. Trabant, Oxford, Legenda, 2010, pp. 133-147.

satan, aleppe» di Pluto (*Inferno* VII, 1), deformazione di parole ebraiche e greche che, qualsivoglia ne sia il significato, sbeffeggia la lingua sacra e quella grammaticale, all' 'indovinello' linguistico di *Inferno* XXVI e XXVII (canti per altro profondamente legati al ventiseiesimo del *Paradiso*) in cui si contrappone l'alterigia linguistica dei «greci» (*Inferno* XXVI, 74) al risultante suono «lombardo» (*Inferno* XXVII, 20) del discorso di Virgilio, fino al drammatico «*manibus, oh, date lilia plenis*», che modifica la lingua più autoritaria nel calco stesso della sua perfezione, grazie all'impiego della più umile forma grammaticale, l'interiezione.

Spia di questa sfida alle lingue grammaticali è il passo di Orazio, che sta alla base dell'affermazione di Adamo che «l'uso d'i mortali è come fronda / in ramo, che sen va e altra vene» (*Paradiso* XXVI, 137-38). Siamo all'inizio dell'*Ars Poetica* (38-72), e Orazio invita il lettore/scrittore a scegliere bene il suo argomento, a trovare un'armonia e un ordine di esposizione poetica, che aderisca a scelte autoriali forti sulla materia da esporre, e a non temere la libertà e la variazione linguistica, soprattutto in fatto di neologismi, che alcuni lettori tradizionali potrebbero trovare scandalosi, ma che non sono altro che l'esempio massimo del 'rinnovellarsi' della lingua, che, come tutte le cose umane, è soffusa di mortalità.⁴⁰ Questo passo è molto significativo, perché vi troviamo Orazio, autore classico, grammaticale, che parla del

⁴⁰ *Ars Poetica*, 38- 72: «Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viribus, et versate diu quid ferre recusent, / quid valeant umeri: cui lecta potenter erit res, / nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo. / Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor, / ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici, / pleraque differat et praesens in tempus omittat, / hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor. In verbis etiam tenuis cautusque serendis / dixeris egregie, notum si callida verbum / reddiderit iunctura novum. Si forte necesse est / indiciis monstrare recentibus abdita rerum, / fingere cinctutis non exaudita Cethegis / continget, dabiturque licentia sumpta pudenter. / Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si / Graeco fonte cadent, parce detorta: quid autem / Caecilio Plautoque dabit Romanus, ademptum / Vergilio Varioque? Ego cur acquirere pauca / si possum invideor, cum lingua Catonis et Enni / sermonem patrium ditaverit et nova rerum / nomina protulerit? Licuit semperque licebit / signatum praesente nota producere nomen. / Ut silvae foliis pronos mutantur in annos, / prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas, / et iuvenum ritu florent modo nata vigentque. / Debemur morti nos nostraque, sive receptus / terra Neptunus classis Aquilonibus arcet, / regis opus, sterilisve diu palus aptaque remis / vicinas urbes alit et grave sentit aratrum; / seu cursum mutavit iniquum frugibus amnis, / doctus iter melius: mortalia facta peribunt, / nedum sermonum stet honos et gratia vivax. / Multa renascentur, quae iam cecidere, cadentque / quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus, / quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi».

proprio linguaggio come naturale; vi vediamo un Latino asservito all'uso umano, che, invece di essere cristallizzato in una grammatica fissa ed inamovibile, nasce, muore, si rigenera, s'inventa proprio come il volgare dantesco. Nel *Paradiso* Dante si sofferma sui versi 60-62 («Ut silvae foliis pronos mutantur in annos, / prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas, / et iuvenum ritu florent modo nata vigentque»), ma, a riprova della sua grande domestichezza con questo passo, ne aveva già utilizzati i versi 70-72 («Multa renascentur, quae iam cecidere, cadentque / quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus, / quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi») nel *Convivio*, all'interno del paragone tra il cielo della luna e la grammatica, proprio per sottolineare la mutabilità del Latino stesso.⁴¹

Orazio, è importante ricordarlo, sta parlando di «verba serenda», di composizione, di neologismi, e, soprattutto, di poesia. 'Citandolo', il primo parlante consegna al poeta-viaggiatore una lingua mutabile, creativa e modulata dal piacere, ma, dall'altro lato, ci ricorda che l'antidoto alla mancanza di regolarità e alla potenziale dispersione del volgare, non è il latino (lingua anch'essa sottoposta all'uso dei mortali), ma la poesia. La stabilità della lingua, dunque, non si trova nell'artificialità della grammatica, ma, come Dante aveva già affermato nel *Convivio*, nel «legar sé con numero e con rime» (*Convivio* I, xiii, 6). Questa è forse la più grande costante del pensiero linguistico dantesco, il fatto che sia compito del poeta dare stabilità e consistenza al suo volgare, attraverso un insieme di regole non grammaticali ma musicali, una sintassi che dia ai singoli vocaboli dispersi nuovo peso e direzione. Non a caso, nel *Convivio* (IV, vi, 3-4) Dante spiega l'intimo significato della poesia attraverso il verbo AUIEO, «legare parole», e nel *De*

⁴¹ *Convivio* II, xiii, 10: «E queste due propietadi ha la Gramatica: ché per la sua infinitade li raggi della ragione in essa non si terminano, in parte spezialmente delli vocabuli; e luce or di qua or di là, in tanto [in] quanto certi vocabuli, certe declinazioni, certe costruzioni sono in uso che già non furono, e molte già furono che ancor saranno: sì come dice Orazio nel principio della Poetria, quando dice: 'Molti vocabuli rinasceranno che già caddero'». Per una più ampia discussione di questo passo del *Convivio* si veda il mio *Syntax of Desire*, cit., pp. 133-34 e la bibliografia lì riportata.

vulgari eloquentia (II, i, 1) i poeti sono chiamati «avientes», legatori di parole.⁴² Ma, mentre nel *De vulgari eloquentia* Dante era alla ricerca della lingua della poesia, di un certo monolinguismo illustre e lirico, proprio quella ricerca gli fa intravedere la ricchezza ed il piacere del plurilinguismo comico (che non esclude, ma incorpora massicciamente il primo). Nella *Commedia*, dunque, la ricerca di Dante cambia segno, e va inseguendo la poesia della lingua, la sonorità, la sperimentazione, il neologismo, l'estremo impianto intertestuale, ed infine quell'insieme di numero, rima, musica, che valorizza nel linguaggio il principio istintivo di piacere, che lo sottrae all'ambito della ragione e lo consegna a quello dell'amore; ed è proprio qui nel canto dell'amore che questo nuovo linguaggio è consacrato dal primo parlante.

La vistosa correzione del nome di Dio, nel passaggio dal trattato sulla lingua alla *Commedia* oscura il fatto che i due episodi sulla lingua di Adamo condividono un principio fondamentale: quello del piacere. Come abbiamo visto in precedenza è il piacere, non la necessità, a dettare la prima vocalizzazione di Adamo, che gioisce di quello che è, come ha fatto notare Zygmunt Barański, un dono gratuito, un'istanza, per usare termini agostiniani, di fruizione, piuttosto che di uso del linguaggio.⁴³ Nella gratitudine di Adamo per la gratuità di questo dono, Maria Corti aveva d'altronde già sentito echi di testi mistici sulla carità.⁴⁴ Nel pronunciare il nome di Dio, il primo essere umano concepisce una gioia misteriosa che continua a sottendere ogni atto linguistico:

licet Deus sciret, immo presciret (quod idem est quantum ad Deum) absque locutione conceptum primi loquentis, voluit tamen et ipsum loqui, ut in explicatione tante dotis gloriaretur ipse qui gratis dotaverat. Et ideo divinitus in nobis esse credendum est quod in actu nostrorum effectuum ordinato letamur (*De vulgari eloquentia* I, v, 2).

⁴² Si veda, a riguardo, A.R. ASCOLI, *The Vowels of Authority in Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*, a cura di K. Brownlee and W. Stephens, Hanover, University Press of New England, 1989, pp. 23-46, e il mio *The Syntax of Desire*, cit., pp. 134-40. In *Dante and the Making of a Modern Author*, cit., pp. 393-96 Ascoli lega l'AUIEO dei poeti all'Alfa e Omega, *I* e *El* con cui Dio viene nominato in *Paradiso* XXVI.

⁴³ *La linguistica scritturale*, cit., p. 84.

⁴⁴ *Dante a un nuovo crocevia*, cit., pp. 52-56.

La prima, gioiosa espressione del nome di Dio rappresenta, secondo Dante, un'immagine del divino all'interno del parlante, offuscata, ma presumibilmente non cancellata dalla successiva caduta, quando la gioia nel pronunciare «El» è sostituita dal dolore che fa dire «heu!», e può quindi essere rivissuta in ogni ordinato atto linguistico. Eliminata ogni distinzione tra piacere pre-lapsario e dolore post-lapsario, in *Paradiso* Adamo insiste proprio sul concetto di piacere, che sottende e giustifica la mutabilità del linguaggio, ma lo riporta anche, come prima della caduta, nella dimensione del *frui*. Mettendo a confronto i passi del *De vulgari eloquentia* e di *Paradiso* XXVI, ne emerge che se vi è qualcosa di divino nel linguaggio, esso risiede non nella forma, ma nell'atto linguistico stesso che, rinnovando la traccia interiore del divino nel dono del linguaggio, 'rinnovella' il piacere, e la lingua stessa dei mortali.

Un terzo passo sarà quindi da avvicinare ai due discussi qui sopra. L'altro grande nome di persona che preoccupa Dante nel corso di tutta la sua carriera poetica (oltre a quello di Dio, a quello di Beatrice, e, possibilmente, al proprio⁴⁵) è «lo nome d'Amore», «sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operatione sia nelle più cose altro che dolce» (*Vita Nova*, 6, 4), frase in cui molti vedono un primo abbozzo del pensiero linguistico dantesco— quel rapporto profondo e misterioso tra i nomi e le cose fondato su un'oscura etimologia sonora, che sembra isolato nel pensiero linguistico di Dante, ma che in realtà, come ha mostrato Maria Corti, lo sottende.⁴⁶ L'autorità di questo primo pensiero linguistico diviene più perentoria se lo consideriamo nel contesto di un primiloquio di tipo adamitico: Guglielmo Gorni ha fatto notare

⁴⁵ Nel prologo del discorso di Adamo che, come tutti i beati, non ha bisogno di linguaggio, perché, come dice in apertura, vede e comprende tutto nello specchio di Dio, si è intravista, in passato, la traccia di una importante *nominatio*, poiché i versi 102-03 («Sanz' essermi proferta / da te, la voglia tua discerno meglio») potrebbero contenere il nome del poeta: «Sanz' essermi proferta, / Dante, la voglia tua discerno meglio»: tale ipotesi, perlopiù rifiutata dalla critica recente, sarebbe consona però coll'idea che l'incontro con Adamo significhi un nuovo battesimo per il poeta (Getto), e con la questione del nome proprio di Dio che sta per seguire.

⁴⁶ Si vedano NARDI, *Il linguaggio*, cit., pp. 218-25, A. PAGLIARO, *I «primissima signa» nella dottrina linguistica di Dante*, nel suo *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina, D'Anna, 1963, pp. 249-56; CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*, cit., pp. 70-6; ASCOLI, *Vowels of Authority*, cit., p. 26; G. GORNI, *Lettera, nome, numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 64-5; LOMBARDI, *The Syntax of Desire*, cit., p. 140.

una impressionante somiglianza tra il primiloquio di Adamo nel *De vulgari eloquenza*, ed il primiloquio di Dante nella *Vita Nova* (5, 4), dove la prima parola effettivamente pronunciata da Dante personaggio è «Amore».⁴⁷

Più che il passaggio da *I* a *El*, la grande iscrizione della mutabilità linguistica nel poema è forse proprio quel complesso e non lineare episodio di risemantizzazione, che potrebbe dirsi la trama dell'intera *Commedia*, la metamorfosi dell'iniziale «amor mi mosse» (*Inferno* ii, 72) nell'«Amor che move» della fine, che non a caso suggella l'intero poema, quando alla fine del *Paradiso* Dante, novello Adamo 'nomina' Dio come «L'Amor che move il sole e l'altre stelle» (33, 145)— e lo lega, indissolubilmente, alla sua poesia.

ELENA LOMBARDI

UNIVERSITÀ DI OXFORD

⁴⁷ GORNI, *Lettera, nome, numero*, cit., p. 64. *Vita Nova* 5, 4: «Dico che quando ella apparia da parte alcuna, per la speranza de la mirabile salute nullo nemico mi rimanea, anzi mi giugnea una fiamma di caritade, la quale mi facea perdonare a chiunque m'avesse offeso; e chi allora m'avesse domandato di cosa alcuna, la mia risponsione sarebbe stata solamente 'Amore', con viso vestito d'umiltà».