

PAOLO PIZZIMENTO

«*Conosco i segni dell'antica fiamma*»: il dialogo tra Beatrice e Dante (*Purg. XXX*)

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PAOLO PIZZIMENTO

«Conosco i segni dell'antica fiamma»: il dialogo tra Beatrice e Dante (*Purg.* XXX)*

Un episodio particolarmente significativo del poema è l'incontro tra Dante e Beatrice nel canto XXX del 'Purgatorio'. Opportuno un approccio che illumini la sinergia tra il livello contenutistico e quello narratologico-intertestuale. Il dialogo, in sé così peculiare, tra il poeta e l'amata, può essere accostato a quello con Virgilio nel I e II canto dell'Inferno. Al contempo, l'amore antico risvegliato dalla «occulta virtù» di Beatrice, nonché l'imporsi di lei come guida spirituale, dopo una lunga eclissi, stabiliscono un'intertestualità con la 'Vita nuova', cui rimandano pure gli aspri rimproveri che la gentilissima muove al poeta.

Lo studio dei dialoghi offre notevoli illuminazioni di senso sulle tematiche della *Commedia*. Allo stesso tempo, l'analisi dei legami intra- e intertestuali mostra quella 'circularità dinamica' riconducibile non solo al poema sacro, ma all'intera produzione di Dante.¹ La sinergia tra un approccio al testo di tipo 'narratologico' e uno di tipo 'intertestuale' appare particolarmente fruttuosa se applicata all'incontro tra Dante e Beatrice nel canto XXX del *Purgatorio*. Qui, infatti, il dialogo non si muove nella sola dimensione 'orizzontale' della comunicazione tra i protagonisti, ma risale anche le tappe verticali di un'intertestualità che, più che altrove, contribuisce a costituire il testo stesso e mostra, per istantanee trasparenze, come la *Commedia* promuova attivamente un ampio *certamen* in cui i testi danteschi pregressi e la complessiva tradizione letteraria sono ricapitolati, rivisti e riscritti.²

Valutiamo anzitutto la posizione del canto XXX del *Purgatorio*. Pur non situandosi al centro aritmetico del poema sacro, esso occupa nondimeno una posizione determinante, costituendo una sorta di 'intermedio decentrato' o, se vogliamo, di sezione aurea dell'intera *Commedia*. Il simbolismo dei numeri, tanto caro a Dante, ci suggerisce un'armonia strutturale: il canto è il sessantaquattresimo del poema e funge da ideale spartiacque tra i primi 63 'virgiliani' e i successivi 36 consacrati alla gentilissima. Il cammino con Virgilio è tutto nel segno della gentilissima: del resto, il numero dei canti dedicati rispettivamente al poeta latino e all'amata riporta, almeno sottotraccia, al numero beatriciano ($6 + 3 = 9$, $3 + 6 = 9$). Agisce, qui, un vero e proprio «rovesciamento prospettico che dell'alunno di Virgilio farà il devoto di Beatrice».³

* Leggiamo il poema dall'edizione di G. Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica volgata*, Mondadori, Milano, 1966-1967, seconda ristampa riveduta, Firenze, Le Lettere, 1994. Per le liriche dantesche, ci rifacciamo all'edizione a cura di C. Giunta, *Rime*, Milano, Mondadori, 2014, precedentemente in D.A., *Opere*, vol. 1, ed. diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori (collana «I Meridiani»), 2011. Per la *Vita nuova* (= *Vn*), seguiamo la recente edizione commentata di D. Pirovano per la NECOD, Roma, Salerno, 2015. Infine, per il *Convivio* (= *Cv*), l'edizione a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995.

¹ Cfr. C. BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra 'Vita Nova', 'Petrose' e 'Commedia'*, Roma, Salerno, 1998, p. 17.

² Per una riflessione sulla nozione di intertestualità, cfr. C. SEGRE, *Arriamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999, p. 89, nonché M. BACHTIN, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, p. 155, Torino, Einaudi, 1979 (tit. orig. *Voprosy literatury i estetiki*, Mosca, 1975), in cui l'A. tratta dell'intertestualità come di «un ulteriore sviluppo creativo della parola altrui (o semialtrui)». Si veda anche l'utile *Nota metodologica* in S. ITALIA, *Dante e l'esegesi virgiliana. Tra Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, pp. 32-44.

³ E. SANGUINETI, *Dante, Purg. XXX*, in IDEM, *Tre studi danteschi*, Firenze, Le Monnier, 1961, p. 39. Non è un caso, del resto, che l'incontro tra Dante e Beatrice sia ambientato nel Paradiso Terrestre, dopo l'ascesa lungo le cornici purgatoriali. In effetti, la grande tradizione teologica medievale aveva ancorato il Purgatorio a un'idea di pentimento collegata assai strettamente all'indagine sulle intenzioni dell'agire umano, con un conseguente accrescimento della nozione di responsabilità personale. E poiché abbiamo definito "intermedio decentrato" il canto XXX del *Purgatorio*, varrà la pena ricordare che tale è anche il secondo regno negli schemi

Andiamo alle terzine dantesche. Prima dell'incontro con Beatrice, i pellegrini, e cioè Dante e le due guide, visto che a Virgilio si è aggiunto Stazio, giungono nella «selva spessa e viva» (*Purg.* XXXVII, 2) e «antica» (v. 23) dove li attende Matelda. Questa donna ispira al protagonista un'agnizione:

Tu mi fai rimembrar dove e qual era
Proserpina nel tempo che perdette
La madre lei, ed ella primavera.⁴

L'accostamento di Matelda a Proserpina e alla primavera richiama immancabilmente un'altra celebre figura dantesca, quella di Giovanna, che già nella *Vita nuova* si era fatta nunzia di Beatrice.⁵ Con funzione simile, Matelda s'incarica di comunicare al pellegrino quanto sta per manifestarsi ai suoi occhi. Indicative le sue parole: «Frate mio, guarda e ascolta» (*Purg.* XXIX, 15). Due imperativi che certamente preannunciano, attraverso le «cifre rituali» della vista e dell'udito,⁶ la grande processione simbolica del canto XXIX – segnalata, infatti, dal «dustro subito» (*Purg.* XXIX, 16) e dalla «melodia dolce» (v. 22) che ne promanano –, ma che, proprio in virtù del richiamo a Giovanna, si proiettano ben oltre lo spettacolo del corteo purgatoriale e gettano luce sulla riapparizione della gentilissima, snodo fondamentale nel poema.

Letto in chiave beatriciana, il primo imperativo di Matelda, «guarda», ricorda che finora la gentilissima è stata per Dante essenzialmente *immagine*: un'immagine che certamente ha esercitato, «mirabilmente operando» (*Vn* XXI, 1), una maieutica innalzante, e tuttavia è sempre rimasta silenziosa, almeno nel senso che il discorso diretto di lei non ha mai trovato, nel libello e nelle rime, uno spazio testuale. L'aspetto con cui Beatrice riappare nel Paradiso Terrestre, «sopra candido vel cinta d'uliva / [...] sotto verde manto / vestita di color di fiamma viva» (*Purg.* XXX, 31-33), richiama le sue più importanti epifanie vitanovistiche⁷ e riconferma la sfera visiva in tutta la sua importanza. Occorre precisarlo: qui la vista si fa veicolo di un risveglio della passione amorosa, prima ancora che del riconoscimento di Beatrice da parte di Dante. Semmai, l'agnizione procede dall'«occulta virtù» (*Purg.* XXX, 38) che emana da Beatrice suscitando effetti di stupore e timore; sono questi effetti che permettono al *viator* di identificare l'amata, pur non potendo distinguerne

dell'oltretomba medievale, un regno mai equidistante da Inferno e Paradiso, bensì sempre suscettibile di scivolamenti verso l'uno o l'altro polo. Cfr. in proposito le pagine sulla “logica del Purgatorio” in J. LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981 (trad. it. di E. De Angeli, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 1992 [2014³], pp. 235-64).

⁴ *Purg.* XXXVIII, 49-51.

⁵ Cfr. *Vn* XXIV, 3. Cfr. G. BURATTI, *La primavera di Dante. Percorsi intertestuali da Proserpina a Matelda*, in «Linguistica e Letteratura», XXXVIII (2013), 1-2, pp. 53-123. Su Matelda/Primavera/Giovanna e sui rapporti intertestuali con l'opera di Guido Cavalcanti, cfr. M. SANTAGATA, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 274 sgg.

⁶ SANGUINETI, *Dante, Purg.* XXX, p.25.

⁷ La prima apparizione della gentilissima l'aveva mostrata «vestita di nobilissimo colore, umile ed onesto, sanguigno» (*Vn* II, 3). Ad essa aveva già fatto eco la gloriosa riapparizione a chiusura del libello; «con quelle vestimenta sanguigne colle quali apparve prima» (*Vn* XXIX, 1). Per Dante, «è importante che i lettori mettano in relazione questi canti del *Purgatorio* con la *Vita Nova* e riconoscano l'identità di questa Beatrice con quella da lui amata in gioventù. Tuttavia, riconosciuti i segnali di continuità, i lettori del *Purgatorio* non possono fare a meno di pensare quanto quella donna sia cambiata» (SANTAGATA, *L'io e il mondo*, p. 236).

ancora le fattezze. È una dinamica che la *Vita nuova* aveva già finemente sondato.⁸ Il potere di Beatrice trafigge adesso Dante come già era avvenuto quando egli era in giovane età.⁹

Ma più della vista, pare sia l'udito a farsi centrale in questo passo. Questa diversa sfera è solennemente introdotta dalla terna di acclamazioni solenni, rivestite della 'porpora' liturgica e classica del latino, «*Veni, sponsa de Libano*» (*Purg.* XXX, 11),¹⁰ «*Benedictus qui venis!*» (v. 19)¹¹ e «*manibus, ob, date lilia plenis!*» (v. 21).¹² Non ci si lasci ingannare dalla brevità delle citazioni: per Dante è la condizione ideale per la ripresa del Salterio e dell'*Eneide*, questa nell'originale divisa linguistica e quello nell'ispirata traduzione di san Girolamo. Anzi, è proprio la fulminea evocazione a rendere ancor più incisive le citazioni e restituirle al loro più alto senso poetico.¹³ Inoltre, notava Sanguineti, «e per l'analogia della dialettica di volgare e di latino, e per il parallelo ricorso al tema dei riti musicali, ogni lettore dovrà naturalmente ricorrere, nella sua memoria, all'antinomia di canzone sacra e di canzone profana».¹⁴ Occorrerà ricordarsene più avanti. A quanto detto si aggiunga lo spiccato sapore liturgico della scena: appena la processione simbolica si arresta, uno dei 24 seniori intona per tre volte il «*Veni, sponsa*», e gli altri fanno. Successivamente, cento «ministri e messaggieri di vita eterna» (*Purg.* XXX, 18) intonano le altre due acclamazioni: e si noti la metafora dantesca che li paragona ai beati che, nel Giorno del Giudizio, al suono delle trombe degli angeli, «surgeran presti ognun di sua caverna, / la revestita carne alleluando» (vv. 13-14). Il canto, dunque, si riveste di un significato apocalittico: e non stupirà che Beatrice sia invocata come sposa, vergine, e santa, nonché come portatrice di un chiaro significato cristologico, già insinuato dalla *Vita nuova*. Al tempo stesso, la donna viene accolta con le parole di Anchise in compianto del giovane Marcello. Studiatisima la complanarità tra la Bibbia e l'*Eneide*; complanarità non senza contrasto tra la *tragedia* virgiliana, che aveva travasato nel canto il dolore per la prematura morte del nipote di Augusto, e la *comedia* dantesca, tutta tesa alla risurrezione di cui Beatrice è figura.¹⁵

La sfera dell'udito è ancora e definitivamente affermata quando, scomparso Virgilio e quasi eclissatosi Stazio, a stento evocato dal pronome di prima persona plurale («Virgilio n'avea lasciati scemi / di sé», *Purg.* XXX, 49-50), Beatrice s'incarica di rompere l'*impasse* di una scena apparentemente condannata al silenzio, facendo udire la propria voce. Ed è un esordio *ex abrupto*, che pare offrire un inopinato compimento al secondo imperativo di Matelda, «ascolta». La prima parola di Beatrice è la meno attesa: ella chiama Dante per nome. Non bisogna certo trascurare il significato battesimale della nominazione, ma occorrerà considerare che più avanti viene fornita una sorta d'interpretazione circostanziale del nome del poeta, che pare inchiodarlo alla sua colpa: Dante (*dans se*) è, infatti, colui che «diessi altrui» (*Purg.* XXX, 126). Che Beatrice si riferisca più al

⁸ Cfr. ad es. *Vn* XIV, 4-6; XXIV, 1.

⁹ Da notare, peraltro, che il verbo *traffiggere* occorre anche in *Purg.* XXVIII, 64-66 («Non credo che splendesse tanto lume / sotto le ciglia a Venere, *traffitta* / dal figlio fuor di tutto suo costume») con connotazione chiaramente sensuale. cfr. A. NICCOLI, v. *Traffiggere*, ED, V, p. 683-684

¹⁰ Cfr. Ct 4, 8.

¹¹ Cfr. Mc 11, 9.

¹² Cfr. VIRGILIO *Eneide* (= *Æn.*) VI, 883. Citiamo il poema dall'edizione delle *Opere virgiliane* a cura di C. Carena, Torino, UTET, 2005.

¹³ Cfr. S. CRISTALDI, *Salmi del Poeta*, in IDEM, *Verso l'Empireo. Stazioni lungo la verticale dantesca*, Bonanno, Acireale 2013, pp. 160-77.

¹⁴ SANGUINETI, *Purg.* XXX, p. 31.

¹⁵ Cfr. T. KAY, *Dido, Aeneas, and the evolution of Dante's poetics*, in «Dante Studies», CXXIX (2011), pp. 135-160, nonché P.S. HAWKINS, *Dido, Beatrice and the Signs of Ancient Love*, in R. JACOFF e J.T. SCHNAPP (a cura di), *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1994 e R. HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella Commedia*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983.

traviamento dell'amico che a una prospettiva di redenzione nella quale egli non può ancora sperare?¹⁶

L'enfasi sulla sfera uditiva accresce l'importanza del dialogo tra Beatrice e Dante. Varrà la pena di analizzarne le caratteristiche principali. Anzitutto, vi predomina il discorso diretto anticipato dal *verbum dicendi* che, da un lato, contribuisce «a scandire più decisamente lo stacco tra l'avvio del discorso diretto e gli altri modi della narrazione»,¹⁷ dall'altro, chiama in causa la forma dei Vangeli, culmine assoluto della parola sacra. Inoltre, appare chiaramente che i dialoghi sono del tutto sproporzionati a favore di Beatrice, i cui discorsi occupano ben 49 versi sui 145 complessivi del canto, mentre a Dante spettano appena i due versi e mezzo delle parole che egli vorrebbe rivolgere a Virgilio ma che gli muoiono sulle labbra non appena si avvede che il maestro è sparito. Con mosse verbali di rara intensità, Beatrice chiama Dante per nome, lo invita a piangere per ben altro che la scomparsa di Virgilio, esige di essere guardata («*Guardaci ben!*»), ribadisce la propria identità («Ben son, ben son Beatrice», *Purg.* XXX, 73), infine muove un aspro rimprovero («Come degnasti accedere al monte? / non sapei tu che qui è l'uom felice?», vv. 74-75). Dante resta incapace di replica. Ma non per questo vien meno la dimensione dialogica. Infatti, è da ritenersi che «vada riferito alla nozione di dialogo anche il caso di un discorso diretto pronunciato da un solo personaggio, quando anch'esso rientri in un quadro di relazioni comunicative tra personaggi».¹⁸ Anzi, questa sproporzione del discorso a favore di uno solo dei personaggi richiama una forma particolare della relazione comunicativa che pare avvicinare le terzine di Dante al dialogo platonico, «genere adatto per la discussione dei contrasti umani, il dramma per la loro incarnazione [*Drama zur Verkörperung*].¹⁹ E specificamente umano è il contrasto che è qui messo in scena, pur coinvolgendo cori angelici e donne elette a epifania del divino.

Se Dante tace, sono gli angeli – quasi assumendo le funzioni di un coro da tragedia classica – che si fanno carico della sua difesa. Non direttamente però, bensì intonando parte del Salmo 30, «*In te, Domine, speravi*» (*Purg.* XXX, 83): come a suggerire che il pellegrino ha osato la scalata al monte purgatoriale sperando in Dio. L'intonazione del Salmo, del resto, decreta un «cambio di passo nella narrazione del grande confronto a tre».²⁰ Tant'è: Beatrice si rivolge agli angeli per esporre le proprie accuse contro Dante. Fulcro del suo discorso è una densissima metafora naturalistica:

Non pur per ovra de le rote magne,
che drizzan ciascun seme ad alcun fine
secondo che le stelle son compagne,
ma per larghezza di grazie divine,
che sì alti vapori hanno a lor piova,
che nostre viste là non van vicine,

¹⁶ Sull'indicazione del nome dell'autore nelle opere medievali, sarà utile ritornare a E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948 (trad. it. di C. Bologna et al., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 577-80).

¹⁷ N. MINEO, *Per un'analisi della struttura significativa del dialogo nella Divina commedia*, in IDEM, *Dante: un sogno di armonia terrena*, vol. 2, Torino, Tirrenia Stampatori, 2005, p. 268

¹⁸ MINEO, *Per un'analisi...*, p. 263.

¹⁹ F. GUNDOLF, *Goethe*, Berlin, Bondi, 1916 (trad. it. di M. Attardo Magrini, *Goethe*, Milano, I.E.I., 1945, vol. II, p. 391). Val la pena di citare anche l'interpretazione teoretico-estetica sulla forma dialogica di Platone offerta da H. Friedemann, nell'ambito della più ampia riflessione sulla poesia portata avanti dal *Kreis* di Stefan George. G. Lacchin, nel suo saggio introduttivo a H. Friedemann, *Platon. Seine Gestalt*, Berlin, Bondi, 1931 (trad. it. a cura di G. Lacchin, *Platone. La sua forma*, Milano, Bompiani, 2012, p. LXX), sottolinea come nei dialoghi platonici, Friedemann scorgesse «poesia nel senso appunto della *poiesis*».

²⁰ CRISTALDI, *Salmi del Poeta*, p. 162.

questi fu tal ne la sua vita nova
virtüalmente, ch'ogne abito destro
fatto averebbe in lui mirabil prova.
Ma tanto più maligno e più silvestro
si fa 'l terren col mal seme e non cólto,
quant'elli ha più di buon vigor terrestre.²¹

È qui chiamata in causa, nello specifico, una dimensione 'georgica' tutta costruita sul contrasto tra i rimanti *silvestro/terrestro*, che evocano l'infelice selvatichezza di un terreno originariamente dotato d'ogni bontà, denunciando un'inadempienza, il venir meno di un'opera di coltivazione. Il canto purgatoriale «addita un appezzamento che era vigoroso – e non male esposto, o sassoso, o pieno di spine –, e ne coglie la degradazione nell'intrico refrattario della *waste land*, costituendo in questo modo un correlativo a una vicenda di peccato, di straordinarie disposizioni inopinatamente abortite».²² Impossibile non tornare con la memoria, udendo le parole di Beatrice, alle parabole evangeliche, e in particolare a quella del seminatore.²³ Ma Beatrice non si limita certo a parlare per immagini: come Cristo spiega ai suoi il significato della parabola appena pronunciata,²⁴ così anche la gentilissima svela il senso delle proprie parole. In vita ha sostenuto «alcun tempo» (*Purg.* XXX, 121) il suo fedele; dopo la morte di lei, però, Dante si è lasciato traviare, a tal punto che l'unica possibilità di salvezza è ora il pellegrinaggio tra «le perdute genti» (v. 138).

È vero, del resto, che Beatrice non si esprime solo quale rappresentante del Cielo: le sue non sono le distaccate rampogne di un direttore spirituale, quanto le sferzanti, risentite recriminazioni di una donna il cui fedele non abbia saputo mantenere in vita l'amore antico. Potremmo scorgervi una punta di umana, troppo umana gelosia, se la materia e l'ambientazione non fossero tanto alte. È vero, peraltro, che l'oggetto delle accuse risulta quanto mai elusivo: il dialogo è «un pullulare di 'cosa' e 'cose'»²⁵ in cui a Dante non è imputata tanto un'azione specifica, quanto una condizione, la condizione di erranza dietro «immagini di ben [...] false» (*Purg.* XXX, 131), dopo l'allontanamento dalla gentilissima.²⁶ Certamente un traviamiento *etico* che, come evidenzia la metafora 'georgica', lo ha portato a sprecare i buoni talenti concessigli dalla Grazia e dagli influssi celesti. Ma anche un traviamiento *poetico* poiché egli, scostandosi dalla memoria di Beatrice, si è anche allontanato dalla nuova maniera lirica che lei gli aveva ispirato: insomma, se l'erranza è nel ricusare una poesia rivolta a Dio, «da crisi è nell'estinguersi dei *verba* incapaci di 'significar' il 'trasumanar' (*Par.*, I 70)».²⁷ Perciò, l'accusa purgatoriale ha per oggetto non tanto gli atti di Dante, quanto i suoi scritti, e in particolare

²¹ *Purg.* XXX, 109-120.

²² CRISTALDI, *Paesaggi tra realismo e allegorismo*, in IDEM, *Verso l'Empireo*, p. 225. Cfr. *Cv* IV, xxi, 12-13: «Oh buone biade, e buona e amirabile sementa! e oh amirabile e benigno seminatore, che non attende se non che la natura umana li apparecchi la terra a seminare! e beati quelli che tal sementa coltivano come si conviene! Ove è da sapere che 'l primo e lo più nobile rampollo che germogli di questo seme, per essere fruttifero, si è l'appetito dell'animo, lo quale in greco è chiamato "hormén". E se questo non è bene culto e sostenuto diritto per buona consuetudine, poco vale la sementa, e meglio sarebbe non essere seminato».

²³ Cfr. *Mc* 4, 2-8. Si noti che, proprio sul finire della cantica, la metafora georgica verrà ripresa e proposta come immagine della discesa della grazia, con Dante finalmente «rifatto sì come piante novelle / rinnovellate di novella fronda» (*Purg.* XXXIII, 142-44).

²⁴ Cfr. *Mc* 4, 13-20.

²⁵ SANTAGATA, *L'io e il mondo*, p. 239.

²⁶ Le «immagini di ben [...] false» ricordano le «images veri boni» di cui parla BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, a cura di O. Dallera, Milano, BUR, 1977 [2009¹²], III, pr. 9, 30. Interessante notare che il passo boeziano è citato anche da BERNARDO SILVESTRE, *Commento all'Eneide. Libri I-VI*, a cura di B. Basile, Roma, Carocci, 2008, I, 12.

²⁷ BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice*, p. 49.

la produzione lirica post-vitanovistica, tutta tesa a indagare gli effetti negativi dell'amore come sentimento non ricambiato, come forza distruttiva e inconciliabile con la ragione. Tra questa produzione spiccano le quattro 'petrose', il «maggiore concorrente della 'macrocanzone-Commedia'». ²⁸ Le parole di Beatrice, quindi, rientrano in quell'«ascesi dell'Amore» ²⁹ di natura poetica che già con la *Vita nuova* aveva tentato una sintesi innalzante di *eros* e *charitas*. Adesso occorre che l'amore di Dante per Beatrice (e con esso la sua voce poetica) superi nuovamente se stesso mediante una penitenza escatologica e, passando attraverso l'estrema umiliazione dell'amante, diventi «*katàrthosis*, che significa raddrizzarsi e rialzarsi, cioè, al tempo stesso e indivisibilmente, penitenza e purgazione». ³⁰ Questo processo, s'intende, coinvolgerà la voce poetica di Dante, culminando nella catarsi di essa.

Torniamo indietro di un passo: non appena Dante scorge una Beatrice ancora velata e viene trafitto dall'«alta virtù» che lo aveva colpito anticamente, una frase affiora alle sue labbra – o, meglio, affiorerebbe se voltandosi egli vedesse ancora Virgilio, che invece è sparito –, «conosco i segni dell'antica fiamma» (*Purg.* XXX, 48). Com'è noto, si tratta della traduzione letterale delle parole pronunciate da Didone («agnosco veteris vestigia flammæ») ³¹ quando confessa alla sorella Anna l'amore per Enea. E dunque, pare che qui Dante intenda confessare al maestro la sua passione, parafrasandone i versi in segno di attaccamento e fedeltà. Ma forse è possibile intendere la citazione virgiliana come parte di una strategia di *retractatio* della problematica amorosa post-vitanovistica. Osserva Sanguineti: «il 'conosco i segni dell'antica fiamma', esplodendo in seno alla stessa insistente nominazione della figura perduta, è un effetto assai culto, simmetricamente rovesciato, per drammatico volgarizzamento, nei confronti di quello denunziato nel '*Manibus o date...?*'». ³² E se è vero che il contrasto tra latino e volgare ci riporta all'antinomia di canzone sacra e di canzone profana, il volgarizzamento dei versi virgiliani non può che richiamare la produzione erotica di Dante, nella quale peraltro egli aveva messo a tema l'identificazione con la regina di Cartagine. Leggiamo, ad esempio, dalla 'petrosa' *Così nel mio parlar*:

E' m'ha percosso in terra e stammi sopra
con quella spada ond'elli uccise Dido
Amore, a cu' io grido
«merzé!», chiamando, e umilmente il priego;
ed e' d'ogni merzé par messo al niego. ³³

Qui Dante ha dipinto Didone non tanto come la donna abbandonata, quanto come «l'amante folle di dolore»; ³⁴ un'idea che ritorna, con evidente mediazione agostiniana, nella *Commedia*, ove è scritto che ella «s'ancise amorosa» (*Inf.* V, 61). ³⁵ Insomma, il poeta ha sempre accolto l'immagine della regina di Cartagine quale figura della schiavitù della passione amorosa, giusta il noto

²⁸ Ivi, p. 99.

²⁹ H. U. VON BALTHASAR, *Herrlichkeit*, II, Einsiedeln, Johannes Verlag, 1962 (trad. it. di G. Magagna, *Dante. Viaggio attraverso la lingua, la storia, il pensiero della Divina Commedia*, Brescia, Morcelliana, 1973, p. 67).

³⁰ Ivi, p. 59.

³¹ *Æn.* IV, 23.

³² SANGUINETI, *Purg.* XXX, p. 30.

³³ Canz. *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* (43), 35-39. La donna cui Dante si rivolge, del resto, è dura come pietra, così come lo stesso Enea nell'aspro rimprovero di Didone: «duris genuit te cautibus horrens / Caucasus» (*Æn.*, IV 366-367).

³⁴ C. GIUNTA, commento alla canz. *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, in D.A., *Rime*, p. 431.

³⁵ Non si mancherà di rilevare come le parole di Dante parafrasino quelle di Agostino, *Conf.*, I, 13, secondo cui Didone «se occidit ab amore».

omoteleuto «Dido, id est libido».³⁶ Il fatto che l'apparizione di Beatrice nel Paradiso Terrestre suscitò in Dante le parole della regina di Cartagine, dunque, non parrebbe da intendersi esclusivamente nei termini di un, pur innegabile, omaggio a Virgilio, né tantomeno come il risorgere dell'antico amore per la gentilissima dal punto esatto in cui era stato lasciato nel finale della *Vita nuova*. È che Dante insinua nella citazione virgiliana un ulteriore significato: infatti, «l'uso dantesco delle metafore erotiche rivela nuove possibilità, un percorso ignoto alla semantica classica».³⁷ Tant'è: se l'«antica fiamma» era, per Didone, un'eco dei voti di fedeltà sulle ceneri di Sicheo, voti da lei infranti cedendo alla passione per Enea,³⁸ e ancora una tetra anticipazione della morte sul rogo,³⁹ essa è ora per Dante il segno di un *eros* che ha già caratterizzato la prima fase del rapporto con Beatrice e che con la *Vita nuova* pareva aver trovato una via sicura per elevarsi in *charitas*, ma che dopo la morte della gentilissima è di nuovo insorto, sviando il poeta verso false immagini di felicità e allontanandolo da un bene un tempo riconosciuto, di cui la gentilissima era il simbolo. Una passione terrena, insomma, il cui precipitato poetico era costituito dalle 'petrose'. Per la sua natura, anche se non per il suo oggetto, l'«antica fiamma» di Dante va, dunque, considerata come un «furtivus amor»⁴⁰ che necessita di esser consumato alla «fiamma viva» di Beatrice e spento nelle acque purificatrici del Letè.

Ma l'evocazione di Didone nell'ambito di un doloroso incontro ultraterreno richiama un altro passo dell'*Eneide*, quello della discesa agli inferi di Enea, in cui l'eroe troiano incontra l'ombra della regina nei «lugentes campi»,⁴¹ tra coloro che si uccisero per amore. Occorre rilevarlo: Beatrice compare connotata da elementi che la presentano come il rovesciamento simmetrico di Didone. Basti notare che ella appare a Dante «dentro una nuvola di fiori» (*Purg.* XXX, 28) e viene paragonata al sole velato da uno strato di nubi che ne addolcisce la luce:

e la faccia del sol nascere ombrata,
sì che per temperanza di vapori
l'occhio la sostenea lunga fiata⁴²

Con segno opposto, Didone appariva a Enea scura come una luna nuova che a stento si scorge dietro al velo delle nubi notturne:

[...] qualem primo qui surgere mense
aut videt aut vidisse putat per nubila lunam⁴³

Beatrice, poi, esordisce chiamando Dante per nome e annunciandogli l'«altra spada» del suo rimprovero.⁴⁴ Nell'*Eneide* era l'eroe troiano a chiamare l'antica amata per nome e chiederle se fosse vera la notizia della sua morte sulla spada:

³⁶ BERNARDO SILVESTRE, *Commento*, 412-496. Altrettanto interessante è il rimante Cupido/Dido in *Par.* VIII, 7-10.

³⁷ L. PERTILE, *L'antica fiamma: la metamorfosi del fuoco nella Commedia di Dante*, in «The Italianist», XI (1991), p. 37.

³⁸ *Æn.* IV, 550-552.

³⁹ *Æn.* IV, 584-705. Cfr. P.S. HAWKINS, *Dido, Beatrice...*, p. 118.

⁴⁰ *Æn.* IV, 171.

⁴¹ *Æn.* VI, 441. Naturalmente, l'incontro ha valore fortemente allegorico, poiché, secondo BERNARDO SILVESTRE, *Commento*, VI, 95, «Eneas ad umbram Didonis loquitur dum rationabilis spiritus per retractationem libidinis naturas contemplatur».

⁴² *Purg.* XXX, 25-27

⁴³ *Æn.* VI, 453-454.

Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo
venerat exstinctam ferroque extrema secutam?⁴⁵

E ancora, nella terzina del canto XXXI che, finalmente, riunisce i due imperativi di Matelda, relativi al guardare e all'udire, Beatrice ordina a Dante di alzare il viso verso di lei, per unire la vista all'udito e maturare un pentimento ancor più radicale:

[...] Quando
per *udir* se' dolente, alza la barba,
e prenderai più doglia *riguardando*.⁴⁶

Nell'*Eneide*, era invece l'eroe troiano a chiedere (invano) all'ombra di Didone di non sottrarsi al suo sguardo:

Siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro.⁴⁷

Beatrice, insomma, si manifesta nel passo purgatoriale come perfetto antipodo di Didone: è tanto solare nel suo manifestarsi quanto scura e ombrosa era la regina di Cartagine.

Si prospettano, dunque, due coppie: Enea-Didone e Dante-Beatrice. Laddove il ruolo positivo è chiaramente ricoperto, nel poema virgiliano, dall'eroe troiano⁴⁸ e, in quello dantesco, dalla gentilissima. Esattamente come Enea, Beatrice ha il ruolo di rappresentare lo spirito umano e la missione voluta dal cielo.⁴⁹ Mentre tocca a Dante assumere, almeno in parte, i tratti di Didone, presentandosi, attraverso la dura reprimenda della gentilissima, come la creatura traviata dalla propria passione, sulla scia della canzone *Così nel mio parlar*.

Oltretutto, se Dante, nelle 'petrose', si era identificato con Didone, nel *Convivio* non aveva mancato di emettere un giudizio favorevole su Enea, vogliamo dire su Enea nel suo confronto con la regina di Cartagine. Ripudiandola, l'eroe troiano si era mostrato temperante come si conviene all'età matura:

E così infrenato mostra Virgilio, lo maggiore nostro poeta, che fosse Enea, nella parte dello Eneida ove questa etade si figura: la qual parte comprende lo quarto, lo quinto e lo sesto libro dello Eneida. E quanto raffrenare fu quello, quando, avendo ricevuto da Dido tanto di piacere quanto di sotto nel settimo trattato si dicerà, e usando con essa tanto di dilettazone, egli si partio, per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa, come nel quarto dell'Eneida scritto è.⁵⁰

⁴⁴ Cfr. BERNARDO SILVESTRE, *Commento*, VI, 95, in cui la spada rappresenta «la punta del rimprovero (*inreparationis acumen*)». Ma nell'ottica che andiamo esponendo, l'arma potrebbe ricordare anche Omero, che proprio armato di spada si presenta a Dante come «poeta sovrano» (*Inf.* IV, 86-88).

⁴⁵ *Æn.* VI, 456-457.

⁴⁶ *Purg.* XXXI, 67-69.

⁴⁷ *Æn.* VI, 465. Ma, commenta BERNARDO SILVESTRE, *Commento*, VI, 96, «Dido oculos in terram figit dum luxuriosus ingenium et rationem suam ad celestia non erigit».

⁴⁸ Cfr. ad es. la paretimologia Enea / *ennos demas* esposta da BERNARDO SILVESTRE, *Commento*, I, 10.

⁴⁹ Cfr. HAWKINS, *Dido, Beatrice...*, p. 121. Secondo l'A., Beatrice assume qui anche il ruolo di Sicheo.

⁵⁰ *Cv* IV, xxvi, 8. BERNARDO SILVESTRE, *Commento*, IV, 25, interpreta allo stesso modo l'abbandono di Didone da parte di Enea: «[Æneas] descendit a Didone et desuescit a libidine. Dido deserta emoritur et in cineres excocta demigrat. Desueta enim libido defficit et fervore virilitatis consumpta in favillam, id est in solas cogitationes, transit».

Questa valutazione favorevole di Enea va collegata alla decisione dantesca di dedicarsi, col suo trattato filosofico, a un'opera più «temperata e virile» (*Cv* I, i, 16) della *Vita nuova*, come la sua età, ormai adulta, rendeva necessario.⁵¹

Vero è che, nel Paradiso Terrestre, Beatrice accusa Dante proprio di aver allontanato i suoi passi da lei, e dunque dalla missione poetica decisa per lui da Dio. Un vero e proprio rovesciamento rispetto a Enea, che giustificava l'abbandono di Didone invocando l'alto incarico cui era stato chiamato dalla volontà divina:

invitus, regina, tuo de litore cessi.
Sed me iussa deum, quæ nunc has ire per umbras,
per loca senta situ cogunt noctemque profundam,
imperii ergere suis; nec credere quivi
hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem.⁵²

Nella lirica e nella trattatistica dantesca, Didone ed Enea sono stati figure, rispettivamente, del Dante acceso dalla passione amorosa e del Dante promulgatore della sapienza filosofica. Convergono, ora, nel passo purgatoriale come immagini delle istanze del poeta. A questo punto, infatti, la *Commedia* non implica senz'altro una riabilitazione dell'*eros*, contraddicendo in tutto e per tutto il *Convivio*, piuttosto ricolloca la missione di Dante sotto il segno di un amore elevato a *charitas*. Il freno che blocca la passione si adempie nel rinnovato evolversi dell'amore da passione a volontà di bene. La sfera passionale, di cui Didone è implicito emblema, cede alla sfera morale, che ha in Enea un paradigma illustre; e di Enea, Dante esalta, tra le righe, non tanto la virtù umana, quanto il significato spirituale e la missione provvidenziale.

Par chiaro, dunque, che il dialogo diventa il luogo della rappresentazione e della soluzione del conflitto etico e poetico di Dante, il luogo in cui l'intertestualità emerge e si fa strumento decisivo. Del resto, anche gli esiti di questa soluzione sono poetici: l'esordio di Beatrice, col 'verso-specchio' in cui il nome di Dante e quello di Virgilio si riflettono l'uno nell'altro («Dante, perché Virgilio se ne vada [...]», *Purg.* XXX, 55), sugella definitivamente la missione del mantovano. Il maestro che con la sua «parola ornata» (*Inf.* II, 67) ha riscosso il discepolo dal silenzio dell'erranza annunciandogli Beatrice-Logos, e che lo ha guidato nel suo viaggio per i diruti gironi infernali e le cornici purgatoriali, non senza mostrargli «il cammino ascensionale della parola poetica»,⁵³ che lo ha infine proclamato signore di se stesso («io te sovra te coronò e mitrio», *Purg.* XXVII, 142), adesso «trapassa in Dante, lo avvia a 'ritornare poeta' con 'altra voce'». ⁵⁴ E Dante, ora, può realmente assumere il ruolo di superatore del maestro «sia in termini di certamen poetico che di fede»: ⁵⁵ ma per far ciò, occorre che egli si sottoponga alla «pietade acerba» (*Purg.* XXX, 81) di Beatrice, ritta innanzi a lui quale frontiera apparentemente insormontabile tra il Purgatorio e il Paradiso e pronta a sottoporre il suo fedele alla purificazione destinata alle anime del secondo regno. Beatrice, insomma, opera la funzione di quel 'fuoco purgatorio' che, a partire da san Paolo,⁵⁶ era stato

⁵¹ Non sfuggirà, del resto, il parallelo tra il «tanto di piacere» e il «tanto di dilettazone» che Enea ha ricevuto da Didone (*Cv* IV, xxvi, 8) e la «tanta passione» che Dante, per suo stesso riconoscimento (*Cv* I, ii, 16) aveva mostrato come autore lirico; passione che, all'altezza del *Convivio*, egli rigetta, temendo gliene venga infamia.

⁵² *Æn.* VI, 460-464.

⁵³ BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice*, p. 45.

⁵⁴ Ivi, p. 71.

⁵⁵ ITALIA, *Dante e l'esegesi...*, p. 221.

⁵⁶ Cfr. in particolare 1 Cor 3, 10-15.

oggetto di numerosi dibattiti presso i teologi e persino nella letteratura vernacolare. Fuoco cui erano state attribuite le funzioni di rivelazione, probazione e purificazione delle opere dell'uomo.⁵⁷

Il canto pare, dunque, offrirsi come una geniale palinodia della produzione lirica post-vitanovistica di Dante attraverso la voce poetica di Virgilio, cui allude in un gioco di rimandi e rifrazioni da personaggio a personaggio. Questi elementi, inseriti nella dinamica fondamentale in cui, come abbiamo visto, Virgilio trapassa poeticamente in Dante, segnano anche uno snodo tra la *tragedia* latina e pagana del primo e la *comedia* volgare e cristiana del secondo. Attraverso la riscrittura dell'*Eneide*, dunque, Dante può da un lato ritrattare la sua produzione precedente, colpevolmente rivolta a «immagini di ben [...] false»; e può, dall'altro, superare, dopo un lungo apprendistato, il principe degli *auctores*, e in questo modo far sì che la propria opera diventi davvero il «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Par.* XXV, 1-2).

⁵⁷ Cfr. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, pp. 148-71.