

CÉCILE LE LAY

La potenza di Maria agli occhi di Dante

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CÉCILE LE LAY

La potenza di Maria agli occhi di Dante

La figura di Maria costituisce un singolare punto di contatto tra mondo terreno e mondo celeste.¹ Le sue potenzialità narrative e poetiche vengono man mano rivelate lungo la *Commedia*, fino alla preghiera finale che ne rappresenta l'espressione più brillante ed efficace. Tra il preludio in cielo svelato al protagonista nel II canto dell'*Inferno* e quel gioiello collocato all'inizio del centesimo e ultimo canto, la presenza della Madonna sembra lasciata in ombra, dietro altri personaggi scelti come guida: Virgilio, Beatrice e, negli ultimi tre canti, Bernardo, il 'fedele' della Vergine. Eppure, le parole scelte per la preghiera che le viene rivolta, oggetto di numerosi e prestigiosi studi come quelli di Erich Auerbach, di Piero Boitani o di Anna Maria Chiavacci Leonardi, per citarne solo tre,² esprimono una tale fiducia nel suo potere di intercessione che si può facilmente dedurre l'innegabile potenza che essa assumeva agli occhi di Dante, poeta o protagonista che sia, nella continuità di una millenaria devozione confluita in numerose raccolte di miracoli che circolavano all'epoca.³

Da questa considerazione fondamentale è sorta in me una intuizione che ha dato materia ad una ricerca di ampio respiro che ho condotto per diversi anni: lungo il percorso e nel tessuto poetico-narrativo, Maria deve avere una rilevanza maggiore di quel che sembri in apparenza.

La bibliografia mariana, meno imponente di quelle inerenti ad altri temi danteschi, rivela, peraltro, la rarità di verifiche relative all'intera *Commedia*.⁴ Oltre le abituali e numerose *Lecturae Dantis*, dedicate a un singolo canto, poche ricerche hanno tentato di dare un quadro dettagliato ed esaustivo delle diverse modalità d'intervento della Madonna all'interno del racconto dantesco. Uno dei motivi di tale assenza potrebbe essere il peso dell'eredità crociana e dunque il postulato di una incompatibilità tra dottrina teologica e autentica poesia;⁵ in qualche modo, un residuo della separazione secolare tra mondo 'terreno' e mondo celeste.

Tuttavia, grazie alle grandi intuizioni unificanti di Erich Auerbach, con le nozioni ormai famose di *mimesis* e di *figura*, e ancora grazie alla centralità dell'allegoria e di Beatrice come *figura Christi* negli studi di Charles S. Singleton,⁶ a metà del Novecento la vecchia dicotomia poteva già essere superata con adeguati strumenti metodologici. Il rinnovo degli studi mariani si concretizza con l'articolo di Mario Apollonio per l'*Enciclopedia Dantesca*, la cui ricchezza di citazioni interne ed esterne alla

¹ C. LE LAY, *Marie dans la «Comédie» de Dante. Fonctions d'un "personnage" féminin*, Roma, Aracne, 2016.

² E. AUERBACH, *Dante's Prayer to the Virgin (Par. XXXIII) and earlier Eulogies*, «Romance Philology», III (1949), 1-26 (ora in Id., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1984 [1963], p. 273-308); P. BOITANI, «Sua disianza vuol volar senza ali»: *Maria e l'amore nella poesia del Trecento*, in Id., *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino, 1992 (ed. originale: Id., *The Tragic and the Sublime in Medieval Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989), 251-313; A. M. CHIAVACCI LEONARDI [1997], «In te misericordia, in te pietate». *Maria nella «Divina Commedia»*, in *Gli studi di mariologia medievale. Bilancio storiografico*, Firenze, SISMEL-Ed. Galluzzo, 2001, 321-334.

³ Tra le tante pubblicazioni sull'argomento, citiamo l'analisi di una delle raccolte latine più conosciute all'epoca di Dante: M. TARAYRE, *La Vierge et le miracle. Le «Speculum historiale» de Vincent de Beauvais*, Paris, Champion, 1999.

⁴ C. LE LAY, *Per una nuova mariologia dantesca: rassegna bibliografica e prospettive*, in *Miscellanea di studi danteschi (1265-2015)*, *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, XLIV (2015), 2, 223-234.

⁵ B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, cap. II «La struttura della *Commedia* e la poesia», 53s.

⁶ E. AUERBACH, *Figura*, in «Archivium romanicum», 22 (1938), 436-489; Charles S. SINGLETON, *Dante studies*, Cambridge, Harvard University Press, 1957-1958.

Commedia viene rafforzata da un apprezzamento inedito della funzione narratologica dell'intervento iniziale di Maria.⁷

Oltre alla studiosa francese Lucienne Portier, la cui sensibilità si manifesta in un articolo dedicato nel 1952 alla presenza di Maria lungo l'intera *Commedia*,⁸ un'altra studiosa merita di essere di nuovo nominata per la grande attenzione prestata alla tematica mariana, in diversi studi che spingono anch'essi l'indagine al di là della misura del singolo canto: Anna Maria Chiavacci Leonardi.⁹

Altri grandi studiosi degli ultimi decenni andrebbero citati in questa pur breve rassegna di studi danteschi, come Ruggiero Stefanini e Christian Moevs negli Stati Uniti, come Antonio D'Elia in Italia; ai quali si possono aggiungere quelli perlopiù attenti a sottolineare qualche aspetto teologico o a dimostrare l'ortodossia di Dante, come Renato Nicodemo in Italia e Ralph McInerny negli Stati Uniti.¹⁰ Va anche notato il vasto progetto dell'Irlandese Brian K. Reynolds che prevede l'uscita di tre volumi sulla tematica mariana in Dante (il primo, sul contesto teologico e filosofico, è del 2012).¹¹

Il settore mariano degli studi danteschi offriva quindi una interessante opportunità di approfondimento, che ho colto sfruttando proprio un angolo di approccio atto a tenere uniti sia i due campi di ricerca, letterario e teologico, sia le due dimensioni della realtà, 'terrena' e 'celeste': il che ha dato luogo ad una messe abbondante di osservazioni, che si sono concluse con un paragone proficuo tra Maria e Beatrice. Rivalutare il ruolo di Maria non significa affatto sminuire l'importanza della *gentilissima*.

Per indagare il modo in cui Dante ha voluto illustrare la potenza che Maria assumeva ai suoi occhi, ho cercato di identificare diversi ruoli o funzioni che le erano attribuiti nello svolgimento del racconto. Non si trattava peraltro di riprendere tali e quali certi schemi strutturalisti, fondamentalmente inadeguati per un testo poetico di alta complessità come la *Commedia*, e tanto più inidonei per un personaggio come la Madonna, così diverso da quelli stereotipati delle fiabe.

La prima funzione che ho palesato per ordine di apparizione riguarda l'esercizio del potere d'intercessione: siccome Dante la traduce in termini giuridici («duro giudizio lassù frange»),¹² l'ho chiamata funzione giuridico-teologica. Ho verificato che questa funzione, legata all'assunzione di Maria a Regina del Cielo, le conferisce il ruolo di 'adiuvante', l'adiuvante principale, possiamo dire, dell'intero percorso, in quanto canale di tutte le grazie tra cielo e terra; anche se tale ruolo viene attuato tramite intermediari, in primis Beatrice.

Ho poi identificato una seconda funzione, di tipo morale, che offre alla meditazione degli espanti e del protagonista gli episodi essenziali della vita terrena di Maria come primo esempio di virtù sulle cornici del *Purgatorio*. Un posto privilegiato viene dato alla prima virtù, l'umiltà, illustrata

⁷ M. APOLLONIO, «Maria Vergine», in *Enciclopedia Dantesca*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, 835-839.

⁸ L. PORTIER, *La Vierge Marie dans la Divine Comédie*, in «Bulletin de la Société d'Études Dantesques du Centre Universitaire Méditerranéen», III (1952), 13-28.

⁹ A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Le Beatitudini e la struttura poetica del «Purgatorio»*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXI (1984), 1-29; Ead., *Maria via pulchritudinis a Dio in Dante Alighieri*, in *Una bellezza chiamata Maria. Ricerca-biblico-ecclesiale*, 2005, 195-203.

¹⁰ R. STEFANINI, *Le tre mariofanie del Paradiso: XXIII, 88-129; XXXI, 115-142; XXXII, 85-114*, in «Italice», LXVIII (1991), 297-309; C. MOEVS, *Mary, Her Son's Daughter: Art as Revelation in Dante's Comedy*, in *Maria Vergine nella letteratura italiana*, New York, Stony Brook, 2000, 59-68; A. D'ELIA, *La trama mariologica della Commedia e l'«estasi» del pellegrino*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», VI (2009), 65-93; R. NICODEMO, *La Vergine Maria nella Divina Commedia. Aspetti del pensiero teologico di Dante Alighieri*, Firenze, Atheneum, 2001 [Napoli 1993]; R. MCINERNY, *Dante and the Blessed Virgin*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2010.

¹¹ B. K. REYNOLDS, *Gateway to Heaven: Marian doctrine and devotion, image and typology in the Patristic and Medieval periods*. Volume 1, *Doctrine and devotion*, New York, New City Press, 2012.

¹² *Inferno* II, 96.

da una rappresentazione dell'Annunciazione, scolpita nella parete con una vivacità che costituisce l'autentico sigillo dello scultore divino. La potenza che Dio concede a Maria prende origine nell'umile *fiat* di una sconosciuta ragazza ebrea, in cui Dio stesso ha voluto prendere dimora, riconciliando in sé mondo terreno e mondo divino, risanando la piaga aperta da Adamo ed Eva grazie a colei che viene chiamata la nuova Eva.

A questo proposito, mi è stato utile leggere gli atti di un convegno svoltosi nel 2000 all'Università Stony Brook di New York sul tema molto vasto di *Maria Vergine nella Letteratura Italiana*, promosso da Florinda M. Iannace. Tra i vari interventi di qualità dedicati a Dante, quello di Christian Moevs spicca per l'originalità del metodo scelto e l'acutezza della visuale proposta.¹³ Ricordando dapprima alcuni principi metafisici su cui Dante fonda il percorso di accesso all'empireo, Moevs completa il quadro introduttivo con alcune osservazioni sul ruolo specifico attribuito a Maria, in quanto madre del *logos*, quindi madre della creazione, eppure al tempo stesso creatura. In poche, dense pagine, basandosi su tre brani cruciali della *Commedia* (la scena dell'alba in cima alla rosa, le prime due terzine della preghiera finale, e la scena dell'annunciazione intagliata sulla prima cornice del *Purgatorio*), il critico riesce a dimostrare il peculiare rapporto analogico che unisce la creazione poetica di Dante – il quale può concepire, quindi 'vedere', immagini in quanto cristiano, poeta e pellegrino fittizio – e quanto la Madonna stessa rappresenti, essendo veicolo dell'autorivelazione del *ver*, cioè di Cristo. La vecchia frattura tra poesia e teologia viene così saldata in modo magistrale.

Ho chiamato liturgica ed estetica le ultime due funzioni identificate nella progressione del viaggio, in quanto Maria viene invocata in modo del tutto particolare nelle molteplici preghiere disseminate lungo il *Purgatorio* e il *Paradiso*, e infine viene offerta, nelle sue gloriose apparizioni celesti, agli occhi del protagonista, degli angeli, dei santi, e alla vista mentale del lettore, allo scopo di farla ammirare. Pregarla e ammirarla sono di fatto le condizioni necessarie per accedere alla visione finale di Dio.

L'analisi della funzione liturgica mette in evidenza un punto di contatto tra mondo ultraterreno e mondo terreno in quanto certe preghiere dell'aldiquà vengono riprese, identiche, nell'aldilà. Tra queste, le preghiere mariane tengono un posto privilegiato.

Se nell'*Inferno* s'intravede solo qualche parodia di formule liturgiche,¹⁴ il *Purgatorio* viene ritmato dalla recita dei salmi e dalle suppliche alla Madonna, con la *Salve Regina* che apre la grande scena del primo crepuscolo.¹⁵ Per quanto riguarda il *Paradiso*, il racconto evoca di continuo una liturgia celeste sempre sottostante. Il primato delle preghiere mariane più diffuse diventa esplicito nell'ascensione da un cielo ad un altro, con una liturgia specificamente concepita per il protagonista. Infatti, l'*Ave Maria* è la prima preghiera che egli sente cantare in *Paradiso* (da Piccarda, la prima anima venuta a parlargli nel cielo della Luna). La stessa *Salutazione angelica* verrà ripresa per celebrare il nome di Maria sia durante la prima grande scenografia centrata sulla Madonna per figurare la sua Assunzione (*Par.* XXIII, 109 e seg., con il *Regina cæli* come epilogo), sia durante l'ultima e maestosa celebrazione mariana, in cima alla rosa celeste, poco prima della preghiera finale di Bernardo (*Par.* XXXII, 94-99).

In definitiva, ho potuto verificare che il racconto tende a mettere in evidenza che le grazie implorate in ognuna delle molteplici preghiere passano tutte dal canale privilegiato dell'intercessione mariana, e che l'insieme della liturgia implica la presenza attiva della Regina del cielo.

¹³ C. MOEVS, *Mary, Her Son's Daughter: Art as Revelation in Dante's Comedy*, in *Maria Vergine nella letteratura italiana*, a cura di Florinda M. Iannace, New York, Stony Brook, 2000, 59-68. Dello stesso autore va ricordato lo studio fondamentale: Id., *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005.

¹⁴ Vedi per esempio le parole proferite dal gigante Nembrot (*Inf.* XXXI, 67-69).

¹⁵ *Purg.* VII, 82-84.

Per la funzione estetica, ho rilevato come l'evoluzione delle facoltà percettive del protagonista segua di pari passo il progressivo intensificarsi delle bellezze celesti, e come la figura di Beatrice si presenti in qualche modo propedeutica a quella mariana. E sul piano poetico, come è stato magistralmente messo in evidenza da Moevs, esiste perfino un rapporto analogico tra la creazione poetica di Dante – il quale può concepire, quindi vedere immagini in quanto cristiano, poeta e pellegrino fittizio – e quanto la Madonna stessa rappresenti.¹⁶

L'esaltazione grandiosa della Regina del cielo messa in scena dall'autore poggia quindi su una lunga serie di elementi preparatori, abilmente disseminati lungo i diversi cieli, in una progressione che rivela poco a poco tutta l'ampiezza della sua gloria. Nell'Empireo, infine, Maria viene identificata con una bandiera di fuoco (*oriafiamma*)¹⁷ in testa ad un esercito pacifico, e con una imperatrice (*Agusta*)¹⁸ circondata dalla sua corte per regnare con le uniche armi della pietà.

Prima di concludere questa breve presentazione, voglio aggiungere qualche osservazione sul metodo seguito nel corso della mia indagine. Nella sua *Lectura Dantis* del canto XXXII del *Paradiso*, Michelangelo Picone aveva notato che la critica non si era sufficientemente interessata al fatto che Dante utilizzi dei termini così specifici per definire l'empireo:

Non è stato rilevato con il dovuto vigore il fatto che Dante rappresenta l'Empireo non tanto come la vera Gerusalemme bensì come la Roma celeste: e questo ci confermano espressioni tipo «patrici», «imperio» (e empireo) o «Agusta» (riferito alla Vergine); a spiegare il ricorso ad una tale metafora non basta certo la teoria politica esposta nella *Monarchia* (come crede Russi, p. 1173-1174).¹⁹

Lo stesso critico proponeva di illustrare tale scelta di Dante avvicinandola a due esperienze letterarie fondamentali per l'autore, amante-poeta esiliato:

Bisogna coinvolgere due esperienze letterarie: la prima è quella dantesca della *Vita Nova* (dove il poeta-amante viene alla fine descritto come un 'romeo' alla ricerca della sua Veronica), e la seconda è quella di Ovidio poeta dell'esilio, autore dei *Tristia* (dove l'aspirazione fondamentale del poeta esule è proprio quella di tornare a Roma e di essere perdonato da Augusto).²⁰

I risultati della nostra indagine ci portano ad integrare questi riferimenti con un altro tipo di approccio che diversi critici hanno seguito, a cominciare dallo stesso Charles S. Singleton che già nel 1965 descriveva la sua impostazione in questo modo:

Cercherò di vedere come sia possibile recuperare un fondamentale schema di significato che abbiamo perduto, a giudicare dal silenzio dei nostri commenti e delle nostre *lecturae*. Non intendo con questo dire che i particolari, i singoli elementi dello schema, non siano stati chiosati, *come semplici particolari*, nel corso dello sviluppo del poema. Infatti, a passarli in rassegna, tutti capiranno subito perfettamente quale assurda presunzione sarebbe asserire che i commenti non li abbiano presi in considerazione. Le chiose ai *particolari* dello schema su cui voglio appuntare l'attenzione sono state forse sufficientemente ampie, quando si proceda verso per verso; ma si direbbe che quei particolari non siano stati intensi come particolari di uno *schema*, di una grande

¹⁶ C. MOEVS, *Mary, Her Son's Daughter: Art as Revelation in Dante's Comedy*, in *Maria Vergine nella letteratura italiana*, New York, Stony Brook, 2000, 65.

¹⁷ *Par.* XXXI, 127.

¹⁸ *Par.* XXXII, 119.

¹⁹ M. PICONE, *Canto XXXII*, in *Lectura Dantis Turicensis*, Firenze, Cesati, vol. 3, *Paradiso*, 2002, 500, n. 14. L'articolo di Russi citato: A. RUSSI, *Il canto XXXII del Paradiso*, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1968, 1135-1190.

²⁰ PICONE, *Canto XXXII...*, 500, n. 14.

visuale di significato che si schiude retrospettivamente da quel pernio dell'azione che ho indicato. E come sempre, quel che interessa a noi – che cerchiamo la piena esperienza del poema nel suo *sviluppo* formale – è il modo in cui tutto questo *accade* nel poema.²¹

Questo approccio implica che la memoria diventa essenziale per fruire pienamente il testo di Dante e il percorso descritto, con l'aggiunta che all'epoca questa nozione implica ancora una visione dinamica e non statica, come ha specificato Elena Landoni:

Nel mio saggio sulla *Vita nuova* [...], ricordavo che la speculazione post-agostiniana aveva così semplificato la complessa concezione delle tre facoltà dell'anima e le corrispondenti persone della SS. Trinità, espressa nel X delle *Confessiones*: Padre = memoria, Figlio = intelligenza e Spirito = volontà. La volontà di scrittura, e di scrittura ovviamente ulteriore rispetto al già esistente, implica memoria e intelligenza, e cioè accoglienza della tradizione e capacità di lettura, ermeneutica. Contrariamente all'impostazione classica e neoclassica, secondo cui la poesia è in grado di perpetuare la memoria, qui la poesia presuppone la memoria, si fonda su di essa per dilatare indefinitamente il suo spessore: dal recupero dei significati stratificatisi e occultati nel tempo sino all'inedito, al non ancora espresso.²²

In questa ottica, la singolarità dei termini *oriafiamma* e *Agusta* attribuiti da Dante alla Madonna risulta evidente, ma la particolarità di certi termini così palesemente marcati per la loro reminiscenza cortese (come le due parole *baldezza* o *leggiadria*) può svelarsi dopo un lungo e progressivo approfondirsi del loro significato. L'ultima messa in scena dell'Annunciazione (*Par. XXXII*), descritta per così dire dal vivo, ha trattenuto la mia attenzione proprio su questi segnali lessicali, tipici del modo scelto dal poeta di riappropriarsi dell'intera sua carriera poetica, con l'esprimere l'amore divino dell'angelo nei termini precisi della sua prima stagione espressiva.²³

Occorre allora precisare che, nel caso di un testo poetico così saldamente strutturato come la *Commedia*, basata su un percorso che progredisce grado per grado fino a raggiungere un culmine che vuol essere l'ultimo, questa memoria non si riferisce solo al vasto ambito extratestuale, ma anche molto spesso a molteplici legami intratestuali sottili:

È stato detto che la piena fruizione della *Commedia* richiede una dinamica di lettura in avanti e a ritroso; un continuo ritornare sul testo precedentemente letto, perché il senso di quanto è già noto si riproduce in seguito ad ogni progresso semantico lineare. È una sorta di sedimentazione del significato possibile nella presenza simultanea del testo nella memoria del lettore.²⁴

Ritroviamo quel che Christian Moevs aveva espresso, con altre parole, quando aveva sottolineato la permanenza dell'immagine di Maria nello spirito del poeta²⁵.

Vorrei terminare sottolineando che proprio l'ultima funzione, quella estetica, permette di illustrare l'apice delle potenzialità della figura mariana nel tessuto poetico della *Commedia*. Mi sembra pertinente allegare qui una nota famosa di Auerbach poiché questa "potenza" di Maria

²¹ C. S. SINGLETON, *Le visuali retrospettive*, in Id., *La poesia della «Divina Commedia»*. Bologna, Il Mulino, 1978, 470-471.

²² E. LANDONI, *La grammatica come storia della poesia. Un nuovo disegno storiografico per la letteratura italiana delle origini attraverso grammatica, retorica e semantica*, Roma, Bulzoni, 1997, 84-85 (il saggio al quale rimanda: Ead., *Il «libro» e la «sentenza»*, Milano, Vita e Pensiero, 1990).

²³ C. LE LAY, "Baldezza e leggiadria" (*Par XXXII, 109*): una dittologia cortese sorprendente, in *Commentare Dante oggi* (Atti del convegno internazionale, 27-29 novembre 2014), a cura di János Kelemen e József Nagy, Budapest: ELTE Eötvös, 2015, 51-60.

²⁴ LANDONI, *La grammatica come storia della poesia...*, 223-224.

²⁵ MOEVS, «Mary, Her Son's Daughter: Art as Revelation in Dante's *Comedy*»..., 65.

costituisce un'ulteriore illustrazione di quella che lo studioso identificava come la «voce possente di Dante»: vale a dire la capacità del poeta di «sollevare magicamente i suoi ascoltatori in un nuovo mondo che nella sua lontananza è talmente impregnato del ricordo del reale da sembrare il solo mondo autentico, mentre la vita sembra un frammento e un sogno». Le varie funzioni attribuite a Maria, in primis quella estetica, confermano di fatto questo forte legame poetico tra mondo terreno e mondo celeste nella *Commedia*, perciò posso concludere insieme allo studioso che in questa «unità di realtà e di lontananza» stanno le radici del «potere psicagogico» del sommo poeta.²⁶

²⁶ AUERBACH, *Dante, poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante...*, 156.