

M. Massei Autunnali, *Silenzi programmatici. Tempus Tacendi. Quando il silenzio comunica*  
ISBN978-88-907900-9-6  
DOI: 10.60973/TTMasse90096.14  
pp. 239-259.

## **Silenzi programmatici, imposti, traditi, sfidati: Dante e l'esperienza del Paradiso**

MELISANDA MASSEI AUTUNNALI

### **Abstract**

**Programmatic silences, imposed, betrayed, challenged: Dante and the Paradise experience** The manifesto of aphasic vindication that seems to clearly mark the third *cantica* of the *Commedia* right from its proemial beginning contains within itself a powerful contradiction in terms: that poetry of which Dante of *Paradiso* says he is incapable right from the first canto ('vidi cose che ridire / né sa né può chi di la su descende', vv. 7-8), in reality becomes the strong sign of the challenge that the poet, through well-orchestrated strategies and devices, poses with respect to that ineffability of God immediately and then repeatedly denounced. In *Paradiso* we find before us a Dante who therefore reaffirms on many occasions the impossibility of recounting the experience he has lived if not, at most, by vague hints and under the sign of insufficiency: but at the same time it is Dante who makes himself the author of a poetic construction endowed with an exceptional magnificence, such also as to impose linguistic invention as an essential, but not exclusive, key to succeeding in recounting what in itself, due to its intrinsic characteristics, is not such as to be narrated. Using Orlandi's interpretation of the text as a "formation of compromise", we propose a reading of some points of the third part of Dante's poem, and in particular *Paradiso* I, in search of that peculiar tension that poetic requirement places before the extraordinary experience of the unspeakable *par excellence*: in the awareness that all silence is not only a programmatic or imposed silence, but also, precisely for this reason, a challenged silence. The concluding part of the essay is dedicated to the resumption of these themes by a line of studies aimed at the examination of Primo Levi's texts and the search for a precise Dantesque declination of certain passages of *Se questo è un uomo*.

### **Keywords**

Dante, Divina Commedia, Paradise, silence

### **Parole chiave**

Dante, Divina Commedia, Paradiso, silenzio

## **La sfida della poesia**

Fin dalle prime terzine del primo canto del *Paradiso*, e più volte all'interno della cantica, la particolare declinazione che il *topos* dell'ineffabilità assume in Dante sembra imporre necessariamente un'esigenza di silenzio del tutto connaturata rispetto all'insufficienza

dei mezzi di cui l'*auctor* umanamente dispone per accingersi a una descrizione del regno di Dio perlomeno adeguata rispetto all'esperienza che l'*agens* ne ha fatto. Tuttavia, è vero anche che, fin dal principio, da quegli stessi versi esordiali, Dante sembra non voler retrocedere di un solo passo di fronte a quell'impresa e di avere, al contrario, tutta l'intenzione di intraprendere, rispetto al racconto paradisiaco, una sfida posta in atto attraverso una strategia precisa. La sua messa a punto attraverso gli ambiti, spesso in dialogo tra di loro, filosofico e immaginativo-poetico, è tale da realizzare lo sviluppo della narrazione secondo una costruzione di straordinaria e imprescindibile inventività: se il silenzio programmatico e imposto (o meglio autoimposto) a più riprese lungo la cantica riesce puntualmente a trasformarsi in un silenzio sfidato e talvolta anche tradito, il risultato sono i trentatré canti del *Paradiso*, inedita traduzione del viaggio-ascesa del pellegrino all'interno del regno di Dio.<sup>1</sup>

Che dunque la dialettica tra l'indicibile e la sua negazione possa darsi nei termini di una tensione dallo scioglimento presumibilmente felice parrebbe chiaro, come accennato, fin dai versi proemiali. Nei vv. 4-9 del primo canto Dante dichiara infatti di avere fatto esperienza diretta dell'Empireo – che è il Paradiso propriamente detto, ovvero lo spazio esterno rispetto ai cieli astronomici che il *viator* si troverà a percorrere per giungervi - e di avervi visto delle cose che chi fa ritorno da lassù non ha la possibilità, né la capacità tecnica di riferire. A contatto con la divinità, infatti, il soggetto subisce un processo di tale compenetrazione intellettuale nei confronti dell'oggetto – che costituisce l'oggetto massimo del suo desiderio – che la memoria non riesce ad attivarsi, 'a rifare il cammino percorso dall'intelletto'<sup>2</sup> e a trattenere quanto esso è stato capace di cogliere. Mancando il supporto mnemonico, il linguaggio perde necessariamente la sua materia di riferimento: di ciò di cui non si ricorda niente, è impossibile parlare.<sup>3</sup> La dichiarazione

<sup>1</sup> Ringrazio il prof. Stefano Brugnolo (Università di Pisa) per il suggerimento relativo a questa riflessione e, più in particolare, per l'indicazione rispetto alle ricerche di Andrea Accardi. Ringrazio inoltre i proff. Giorgio Masi e Marina Riccucci (Università di Pisa) per le loro lezioni e il loro lavoro.

<sup>2</sup> Pietrobono 1949 (*DDP*).

<sup>3</sup> *Par.* I 4-9: 'Nel ciel che più della sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là su discende // perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire'. L'affermazione era stata già propria di san Paolo, che si era tuttavia soffermato più sulla inopportunità di raccontare quanto esperito nel tramite dell'esperienza mistica (Cfr. *II Cor.*, XII 2: 'Vidit arcana Dei quae non licet homini loqui'). Dante vi fa un riferimento diretto nell'*Epistola a Cangrande* (79-81): 'Et hoc insinuat nobis per Apostolum ad Corinthios loquentem, ubi dicit: "Scio hominem, sive in corpore sive extra corpore nescio, Deus scit, raptum usque ad tertium celum, et vidit arcana Dei, quae non licet hominem loqui". Ecce, postquam humanam rationem intellectus ascensione transierat, quid extra se ageretur non recordabatur. Et hoc est insinuat nobis in Matheo, ubi tres discipuli ceciderunt in faciem suam, nichil postea recitantes, quasi obliti. Et in Ezechiele scribitur: "Vidi, et cecidi in faciem meam". Et ubi ista invidis non sufficiant, legant Richardum de Sancto Victore in libro De contemplatione, legant Bernardum in libro De Consideratione, legant Augustinum in libro De Quantitate Anime, et non invident'. La dimensione afasica dell'incontro con la divinità aveva poi ricevuto un consolidamento teorico fondamentale nella trattazione dello pseudo-Dionigi Areopagita, la cui elaborazione dei presupposti di una "teologia del silenzio" sembra offrire a Dante l'ossatura filosofica di ciò che afferma – già all'esordio della terza cantica, ma anche e soprattutto nei versi dell'ultimo canto – a proposito dei perché della sua asserzione iniziale.

di intenti sembra chiara: dell'esperienza che Dante ha avuto l'opportunità di vivere non è possibile dir nulla. Le credenziali che rendono possibile il racconto non sussistono. Il viaggio nell'Empireo non può avere come conseguenza che il silenzio.

A fronte di questo piano programmatico così espressamente esibito, Dante, tuttavia, ha un'altra intenzione, che emerge nei termini 'ritorno del represso' di matrice orlandiana<sup>4</sup> già dall'avverbio 'veramente' (v. 10), che nell'italiano medievale ha il significato del connettivo di carattere oppositivo. A partire da quel 'ma', o da quel 'tuttavia' in cui possiamo tradurlo, è chiaro che ci troviamo di fronte all'annuncio di una sorta di deroga rispetto all'ammissione di assoluta insufficienza riferita fino a quel momento: qualcosa di quell'esperienza, infatti, è rimasto, qualcosa che, se ampia notevolmente la prospettiva, includendo il Paradiso nella sua complessità e dunque non solo, nello specifico, l'Empireo, tuttavia rappresenta una tesaurizzazione ('quant'io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro', vv. 10-11) che si configura come atteggiamento comunque plausibile nei confronti di una traccia mnestica, di conseguenza sottratta, pur parzialmente, alla sfera inaccessibile dell'indicibile. Questa, spiega Dante, sarà la materia del suo canto: ciò che rispetto al suo viaggio nel 'regno santo' è rimasto dentro di lui e che dunque costituirà l'oggetto della trattazione della terza cantica, per la quale non sarà più sufficiente la semplice invocazione alle Muse, ma, data la complessità della tematica, richiederà l'appello nientemeno che al dio della poesia, vale a dire Apollo in persona.

Ora, il fatto che Dante si rivolga alla divinità per chiedergli sostegno e supporto per portare a compimento il suo 'ultimo lavoro' (v. 13) non è così pacifico come si potrebbe immaginare, perché se è vero che Apollo è comunque 'trasparente figura del Dio cristiano',<sup>5</sup> e dunque rinnova in senso transitivo la dialettica propriamente medievale dell'asimmetria dei rapporti tra uomo e Dio, le cose non cambiano molto anche solo fermandoci a una interpretazione letterale di questo passo, come mostra il richiamo alla vicenda di Marsia e della sfida arrogante che egli oppose al dio, messa a confronto con la disponibilità del poeta ad accogliere l'ispirazione divina. Così come il satiro finì scorticato per avere osato gareggiare con Apollo in una contesa musicale, lo stesso Apollo detterà al poeta della *Commedia* la propria ispirazione insufflando nel suo petto

---

<sup>4</sup> Faccio qui riferimento agli studi di Francesco Orlando e in particolare alla teoria freudiana della letteratura al centro delle sue ricerche fin dagli anni Settanta. L'espressione 'ritorno del represso', che costituisce il punto focale di questa riflessione sposta l'attenzione sulla necessità di rinvenire un elemento contrastivo all'interno di un quadro ideologico di base offerto da una determinata opera e condiviso inequivocabilmente dall'autore. Traendo spunto dalle ricerche dello psicanalista cileno Ignacio Matte Blanco, Orlando guarda a quell'elemento di contraddizione come al polo inconscio di una dialettica 'sono io / non sono io' che porta l'autore a rivelare una propria dimensione sotterranea che sfugge alla categorizzazione all'interno di un quadro di riferimento principale. Nel caso qui analizzato, a fronte di un panorama prioritario di inammissibilità verbale emerge la spinta oppositiva di un Dante che, senza negare espressamente il quadro di riferimento teologico che impone che Dio sia indicibile, in realtà ne tradisce il contrassegno fondamentale con la realizzazione stessa della cantica. Cfr. in merito Orlando 1992.

<sup>5</sup> Ledda 2013, p. 141.

quella virtù poetica in grado di permettergli di esprimere almeno ‘l’ombra del beato regno’ (v. 23) di cui è rimasta traccia all’interno della sua mente.<sup>6</sup> Dante potrà dunque intraprendere la strada del resoconto poetico della propria esperienza, ma soltanto a patto che sia ben noto che ‘è la divinità stessa a parlare per la bocca del poeta’.<sup>7</sup> Il poeta lo accetta, e, come specifica Umberto Bosco, ‘si pone in guardia contro quella che egli sa bene essere la sua nemica, la superbia’:<sup>8</sup> ma non può rinunciare del tutto alla declinazione propriamente umana del raffronto che la sua lingua, le sue capacità, la sua poesia pongono nei confronti dell’impresa che si trova di fronte – appunto ‘l’aringo rimasto’ (v. 18). Lo stesso appello al dio Apollo, in realtà, lo rivela, dal momento in cui la virtù che Dante invoca dal dio, insieme alla possibilità di parlare del viaggio nel Paradiso, ha anche la finalità di permettergli di conseguire ‘l’amato alloro’ (v. 15), che, appunto, è ‘amato’ in quanto rappresenta il culmine dell’aspirazione personale del Dante storico alle prese con un’impresa poetica carica anche di umanissima ambizione.<sup>9</sup> La *Commedia*, lo dirà nei primi due versi del canto XXV, è ‘il poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra’: l’opera realizzata sicuramente per mezzo di quell’ispirazione divina che ha permesso al poeta di superare, almeno in parte, gli ostacoli dell’inaccessibilità verbale propria della materia, ma anche un’opera che ha comportato un impegno estremo da parte di Dante come poeta e come uomo, (‘sì che m’ha fatto per molti anni macro’, v. 3), e insieme un atto di rivendicazione della forza stessa della poesia, capace di andare ben oltre la resa del mistico e di penetrare la ‘divina caligo’<sup>10</sup> con lucida consapevolezza di mezzi.

Se forse è esagerato, ma non totalmente fuori luogo, intuire in questa direzione una dimensione già preumanistica, è comunque vero che il Dante in cui ci imbattiamo in questo esordio è un Dante che, nella sfida opposta al programmatico silenzio che si è dato all’inizio (e che ripeterà più volte nel corso della cantica), è dunque perfettamente a conoscenza degli strumenti di cui avvalersi per capovolgere l’assenza verbale nel silenzio tradito dalla serratissima terza cantica della *Commedia*. L’inedito sforzo di invenzione è già dal primo canto consapevole della direzione da prendere. Inequivocabilmente,

<sup>6</sup> Il riferimento al ‘vaso’ vale come rimando paolino secondo la definizione del ‘vas d’elezione’ rimarcata in *Inf.* II 28 (cfr. *Act.* 9,15: ‘Va’, perché egli è per me uno strumento eletto per portare il mio nome dinanzi ai popoli’) e rafforza l’allusione all’ascesa di Paolo al terzo cielo segnalata all’inizio di *Par.* I.

<sup>7</sup> Bosco, Reggio 1979 (*DDP*, nota Bosco).

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Ovvero, la concreta incoronazione poetica con l’alloro. Fallani in *DD*: ‘Dante sapeva di altre corone attribuite a imperatori e a poeti; con orgoglio fiducioso giudicava se stesso meritevole dell’alloro: una speranza che lo seguì per tutta la vita, e a cui associava la certezza del ritorno in patria dall’esilio’. Speranza sulla quale il poeta ritorna nei versi iniziali del canto XXV e che sarà, come è noto, disattesa. Si può leggere, al proposito, la proposta, finora non esaudita, di Malato (2019).

<sup>10</sup> L’espressione è dionisiana e fa riferimento a quella dimensione di luce purissima e impenetrabile che caratterizza la dimensione del regno del divino: del tutto inaccessibile per l’Areopagita, che ne parla in alcune delle pagine più suggestive della *Teologia negativa*.

infatti, all'inizio di *Paradiso* I il poeta porta all'attenzione del lettore una 'condizione [...] – come specifica N. Sapegno – di memoria imperfetta e approssimata di una esperienza mistica'<sup>11</sup> che è necessario e utile non trascurare, 'ma al tempo stesso occorre non dimenticare mai lo sforzo che il poeta si propone per renderla in termini di concretezza intellettuale e sensibile, con mente, non di mistico, ma di logico e di poeta'.<sup>12</sup> La strategia per comporre – uso un'altra espressione orlandiana – la 'formazione di compromesso'<sup>13</sup> e per corrispondere alla tensione data dalla 'condizione preliminare' di inattuabilità dell'esperienza e lo 'sforzo tenace' per riferirla in termini poetici, sarà quella quindi del 'ricorso ai temi fondamentali del pensiero teologico':<sup>14</sup> ma anche quella di offrire al lettore della terza cantica della *Commedia* un complesso di figure, immagini, metafore e invenzioni dotate di una intrinseca potenza attrattiva pur nella loro costitutiva distanza rispetto alle ben più iconiche figurazioni soprattutto dell'*Inferno*. Il confronto tra le due istanze silenzio-parola sarà tale da riuscire a ricomporre il quadro in un contesto di 'logica asimmetrica'<sup>15</sup> per la quale Accardi sottolinea l'uso precipuo della figura retorica della preterizione nel modo in cui essa emergerà nei versi finali del poema, quando Dante farà mostra di volersi definitivamente arrendere – dopo ben trentatré canti – all'indicibile: '[...] prima di quel silenzio, la sensazione è che sia stato scritto tutto quello che poteva essere scritto. Insomma, per non voler dir nulla, nella terza cantica Dante dice tantissimo e prodigiosamente'.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Sapegno 1968 (*DDP*).

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Sostanzialmente, l'esito, all'interno dell'opera, dell'incontro tra le due dimensioni in conflitto. Faccio mie le osservazioni di Stefano Brugnolo sugli studi di Orlando a questo proposito: 'Se c'è una qualità che emerge da quegli studi e la sua [di Orlando] volontà di provare a dare conto di tutte le possibili ambivalenze del testo poetico che, proprio perché pervaso di antilogica, dice sempre qualcosa e insieme il suo opposto. Il testo letterario va perciò considerato come una formazione di compromesso e cioè "una manifestazione semiotica [...] che fa posto, da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto"' (Orlando 1985, p. 211). Cfr. Brugnolo *et alii* 2016, pp. 248-249.

<sup>14</sup> *Ibid.*: 'qui, per es., il tema dell'origine del creato, in cui si esplica trionfalmente l'onnipresenza di Dio, come fondamento, ragione e fine di tutto ciò che è'.

<sup>15</sup> Cfr. nn. 4 e 13: il riferimento è alla negazione del principio di non contraddizione individuata da Ignacio Matte Blanco e da lui segnalata come 'la fondamentale scoperta di Freud [che] non è quella dell'inconscio [...], ma quella di un mondo – che egli sfortunatamente chiamò l'inconscio – retto da leggi completamente diverse da lui è retto il pensiero cosciente' (Matte Blanco 1975, p. 105), e dunque la dimensione psichica all'interno della quale possono convivere pulsioni deviate e affermazione e negazione convivono liberamente. In letteratura tutto questo ha licenza di accadere in maniera del tutto consapevole (spesso e volentieri tramite l'uso di figure retoriche), veicolando, come già specificato dimensioni contrastive, represses da un sistema ideologico dominante, appunto, più che rimosse dal soggetto.

<sup>16</sup> Accardi 2016.

## Strutture paradisiache

La prima e più evidente risposta alla proposizione di silenzio obbligato che pure Dante, come detto, ripete più volte all'interno del poema, è la strutturazione stessa del Paradiso attraverso le soluzioni che il poeta congegnava per permettersene una narrazione al di là di quello che sembra proporsi come il primo vero impedimento al racconto: ovvero, la difficoltà di organizzare il resoconto del viaggio attraverso i cieli secondo un'articolazione parallela rispetto a quella delle due cantiche precedenti, laddove la dottrina prevede che le anime dei beati risiedano tutte nell'Empireo. Il rischio diventa quello dello smarrimento della sostanza morale del poema e del suo altissimo valore salvifico: mancando l'incontro e il colloquio con le anime – non riducibile, per motivi di equilibrio artistico, a una concentrazione di scambi alla fine di un percorso che ne sia totalmente vuoto – viene a mancare la ragion d'essere della *Commedia* stessa nei termini della significazione profonda che Dante ha attribuito nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* a ciascuna delle relazioni, pur brevi, intraprese rispettivamente con dannati ed estanti. Per ovviare a questo inconveniente l'Alighieri si inventa un doppio movimento ascendente e discendente che attraversa la rigorosa distribuzione dei cieli propria della tradizione aristotelico-tolemaica (stanti le giunte cristiana e dantesca), creando un moto delle anime verso Dante proprio nel mentre della salita di Dante verso di loro. Ciascuno dei beati – o ciascun gruppo di beati – si troverà dunque ad abbandonare temporaneamente l'Empireo per andare incontro all'ispirato viandante e realizzare l'incontro con lui in quello che dei cieli apparirà più pertinente alle proprie caratteristiche e alla propria vicenda terrena: ma questo incontro sarà da considerarsi esclusivamente come l'esito del processo attraverso il quale la pura realtà intelligibile dell'Empireo individua una modalità per rendersi comprensibile – e dunque dicibile – alla natura umana, vale a dire il segno sensibile, cioè l'unico che l'uomo possa far proprio. 'Così l'ascesa paradisiaca di Dante – spiega Ledda<sup>17</sup> – si realizza come un viaggio suddiviso in diverse tappe, di cielo in cielo, interrotto da incontri e dialoghi con le anime': un viaggio che una distribuzione così razionata e razionale non può in alcun modo avere come esito il singhiozzante percorso artistico che l'*auctor* millanta per se stesso ai vv. 62-63 del canto XXIII: 'così figurando il paradiso, / convien saltar lo sacro poema, / come chi trova suo cammino reciso'. Al contrario, il cammino prosegue ben distribuito fino all'Empireo, che, se già era segnalato dai medievali come decimo cielo, può in questo contesto contare sull'invenzione aggiuntiva, e di altissimo valore poetico, oltre che organizzativo, della Candida Rosa, il "teatro" su cui scranni siedono – a migliaia – i beati immersi nella contemplazione di Dio.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Ledda 2016, p. 43.

<sup>18</sup> Per una sintesi efficace sull'argomento: <https://www.scienzainrete.it/articolo/l'universo-di-dante/marco-bersanelli/2011-10-26> (ultima consultazione 3 maggio 2023).

A sua volta, il doppio movimento del *viator* verso l'alto e delle anime verso il basso si risolve in una complessa serie di soluzioni descrittive che portano lo sviluppo dei vari episodi decisamente lontano: da un lato ci sono i processi che subisce lo stesso Dante, dall'altra, soprattutto, le modalità di presentazione che le varie tipologie di beati mettono in atto a ogni cielo, pur nella loro configurazione di entità luminose che hanno perso nell'immersione fotica (sulla quale ritorneremo) i lineamenti distintivi della loro umanità.<sup>19</sup> Le anime del cielo del Sole, ad esempio, entrano in scena in numero di dodici, disponendosi in circolo intorno a Dante e a Beatrice per girare attorno a loro danzando e cantando, prima di essere raggiunte da una seconda corona - formata da altrettante anime, che si mette a girare intorno alla prima - e infine da una terza. Nel cielo di Marte le anime si compongono nella formazione di una croce greca, mentre quelle del cielo di Giove si dispongono prima a formare le lettere dell'alfabeto per la composizione della frase '*Diligite iustitia, qui iudicatis terram*', poi la figura d'aquila. Arrivato al cielo di Saturno, Dante vedrà addirittura materializzarsi la scala da cui discendono i beati, mentre l'incontro con gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni (e infine con Adamo) nel cielo delle Stelle fisse è anticipato dall'epifania di Cristo circondato da tutti i beati in atto di danza. Insomma, una serie di narrazioni sicuramente limitate a gesti, danze e piccoli movimenti, indubbiamente prive della forza plastica delle immagini dell'*Inferno* (per le quali tuttavia agisce anche la nostra sensibilità di moderni): ma neanche il totale immobilismo che sembrerebbe imporsi rispetto a quel "non poter dir niente", o poco più, che Dante propone come intenzione fondante del resoconto della terza parte del suo viaggio.<sup>20</sup>

Fa notare M. Ariani come questa strategia narrativa si riveli particolarmente significativa per la sua capacità di innestarsi rispetto 'a una tradizione filosofica, di componenti mistico-estatiche, in uno dei capitoli più ardui della filosofia medievale (la speculazione scientifica e mistica sui fenomeni luminosi)',<sup>21</sup> dal momento in cui il doppio movimento dell'ascesa di Dante e della discesa delle anime verso di lui si configura come compatibile rispetto all'organizzazione gerarchica dell'universo di marca neoplatonica e il corrispettivo *itinerarium mentis in Deum*.

Sempre Ariani fa notare come questa rappresentazione venga delineata da Dante col tramite di una fortissima per quanto efficace metaforizzazione in una prospettiva luminosa, laddove scenari e personaggi prendono una configurazione in termini di luce

---

<sup>19</sup> Cfr. Bosco-Reggio 1979 (*DDP*): 'Del resto, evanescenti o invisibili sono nel *Paradiso* solo le fattezze umane: ben precise sono invece sempre le figurazioni in cui le luci dei beati si dispongono, e, persino nell'ultimo canto, la stessa visione della suprema verità'.

<sup>20</sup> Cfr. Mattalia 1969 (*DDP*): 'Dante ha combinato elementi disparati e molteplici, che nella tradizione letteraria non avevano mai trovato un collettore capace di farli funzionare insieme: è proprio sulla direttrice del viaggio attraverso le sfere che una simile congerie di *topoi* ha potuto coagularsi in una *narratio* comunque atipica, configurandoli in montaggi estraniati rispetto alle fonti note alla memoria culta dell'autore'.

<sup>21</sup> Ariani 2010, p.18.

e di splendore che permette di consolidare, e in un certo senso anche di costruire, la dimensione filosofico-mistica dell'ascesa/discesa. In questo consiste per lo studioso 'la trovata più straordinaria di un artefice alle prese con il problema di figurare un Paradiso mai visto in scrittura'<sup>22</sup> e la molteplicità delle soluzioni adottate è la cifra di una chiarezza di idee che oltretutto si rivela progressiva rispetto allo svolgimento della cantica stessa: gli spunti più sorprendenti e anche più convincenti sul piano poetico arriveranno di conseguenza con la descrizione dell'Empireo, così irrepresentabile in teoria, in realtà metaforizzato da Dante attraverso fenomeni luminosi capaci di rivelarne tutta la potenza simbolica e dottrinale.

Quanto alla rappresentazione dei beati, il venir meno della legge del contrappasso rispetto alle due cantiche precedenti non impedisce l'agire di una certa significatività rispetto a determinate descrizioni. Nel primo cielo, ad esempio, il cielo della Luna, instabile per eccellenza,<sup>23</sup> si incontreranno le anime di chi non fu capace di portare a compimento un voto: esse sono beate così come tutte le altre, ma a differenza di quanto accadrà con le anime coinvolte nei cieli successivo al secondo (che si presentano come pura luce), la parzialità della loro condizione di eccellenza finisce per implicare un legame con la loro umanità ancora tangibile nell'evanescenza delle fattezze terrene con cui si presentano:

Quali per vetri trasparenti e tersi,  
o ver per acque nitide e tranquille,  
non sì profonde che i fondi sien persi,  
tornan d'i nostri visi le postille  
debili sì, che perla in bianca fronte  
non vien men forte a le nostre pupille;  
tali vid'io più facce a parlar pronte;  
per ch'io dentro a l'error contrario corsi  
a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte.  
(*Par III* 10-18).

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, laddove si prosegue: 'la metafisica del *lumen* e dello *splendor* semplicemente si anima di scenari drammatici e di attori, l'*auctor* esercita al massimo della loro potenza metaforica gli strumenti di un'*inventio* che assorbe i dati di un'astrazione speculativa per piegarli alle necessità della *narratio*'.

<sup>23</sup> Non si dimentichi la particolare spiegazione che Dante congegna per quanto riguarda il fenomeno delle macchie lunari, che non potendo darsi come legato alla presenza di imperfezioni sul suolo lunare – come effettivamente è - per non compromettere i dettami della cosmologia aristotelico-tolemaica, che vuole le sfere celesti come perfette, chiama in causa un principio emanazionistico di marca metafisica sulla base della dissimile gioia di Dio espressa attraverso il tramite delle Intelligenze angeliche: 'Virtù diversa fa diversa lega / col prezioso corpo ch'ella avviva, / nel qual, sì come vita in voi, si lega. / Per la natura lieta onde deriva, / la virtù mista per lo corpo luce / come letizia per pupilla viva. / Da essa vien ciò che da luce a luce / par differente, non da denso e raro; / essa è formal principio che produce, / conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro'(Par. II 139-148).



Al contrario, le anime che Dante incontra negli altri cieli saranno sostanzialmente identificabili con figurazioni fotiche che sembrano quasi di per se stesse sfuggire a ogni dimensione di rappresentatività: laddove tuttavia l'altissimo valore metaforico delle immagini luminose – nel senso anche filosofico dell'espansione della potenza divina secondo la sua distribuzione all'interno del creato – diventa il punto di partenza per il fittissimo gioco descrittivo che Dante riesce a orientare sulla base dei rapporti che queste luci intrattengono tra di loro, delle più ampie immagini che a loro volta riescono a significare, secondo una prospettiva di intensificazione della loro stessa luminosità in parallelo rispetto all'ascesa che il poeta compie verso l'Empireo, ma anche a confronto con il soddisfacimento delle esigenze poste dal *viator* e dunque dal volere di Dio. Un esempio è dato dall'amplificazione che la luce all'interno della quale è racchiusa l'anima di Cacciaguida compie nel momento in cui si ritrova a rispondere a uno degli interrogativi che gli vengono posti da Dante nel canto XVI: 'Come s'avviva a lo spirar d'i venti / carbone in fiamma, così vid'io quella / luce risplendere a' miei blandimenti' (vv. 28-30), laddove la similitudine ottempera un ruolo importante nei termini di concretezza e plasticità di una raffigurazione che affonda le sue radici nella dimensione così sfuggente di anime che hanno perduto qualsiasi contatto con la loro umanità e corporeità.

### **Similitudini e metafore**

Del resto, che la similitudine – accanto alla metafora – costituisca un elemento strategicamente irrinunciabile del percorso di Dante verso il tentativo tutto umano di sfidare l'inafferrabilità del terzo regno lo si evince tornando ancora al canto I. Una volta conclusa l'invocazione ad Apollo, Dante (v. 37) passa infatti a ricostruire gli ultimi suoi momenti insieme a Beatrice nel Paradiso Terrestre. Inquadrato – per mezzo di una delle tante perifrasi geografico-astronomiche che scandiscono la cantica – il riferimento temporale e insieme provvidenziale della costellazione dell'Ariete, e successivamente specificata l'ambientazione mattutina, il poeta passa a descrivere la posizione di Beatrice, volta con gli occhi fissi verso il sole come neanche un'aquila sarebbe stata capace di fare: il processo di imitazione si attiva spontaneamente, e Dante, 'mercé del loco / fatto per proprio de l'umana spece' (vv. 56-57), prende a fare la stessa cosa: tutto attorno a lui esplode un trionfo di scintille 'simile a quello scaturito da un ferro incandescente', mentre la luce si amplifica 'come se Dio avesse aggiunto al cielo un altro sole'. Beatrice fissa i cieli, mentre Dante, distolti gli occhi dall'alto, adesso fissa la donna, e si immerge nella sua visione disperdendovi completamente sé stesso. Il commento dantesco è inequivocabile: 'trasumanar significar per verba / non si poria' (v. 70), non ci sono parole che siano in grado di esprimere e di far comprendere a chi legge quali siano i termini in cui si svolge il processo di superamento della condizione umana nella compenetrazione profonda, tramite il senso della vista, rispetto alla dimensione

dell'ultraterreno: le parole costituiscono un'elaborazione dell'intelletto e i processi della conoscenza della mente dell'uomo si sviluppano a partire dai sensi, cosicché l'intelletto, spiega Daniele Mattioda, 'non ha né può produrre segni atti a esprimere impressioni o modi di essere superiori alla normale condizione o esperienza'.<sup>24</sup> Ma il poeta Dante non può accettare fino in fondo tutto questo: se una descrizione puntuale, un resoconto di quella esperienza non trova realmente parole specifiche per esprimerlo, ne troverà altre, e saranno quelle che gli permetteranno la similitudine tra quel preciso immergersi e quello del pescatore Glauco che, mangiando per caso dell'erba magica, si trasformò in una divinità marina:

nel suo aspetto tal dentro mi fei  
 qual si fé Glauco nel gustar dell'erba  
 che 'l fé consorto in mar delli altri dei  
 (vv.67-69).

Dante, fissando così profondamente Beatrice, assume una dimensione divina, impossibile da specificare in termini diretti, ma plausibile nel racconto tramite similitudine di un'esperienza analoga: 'l'esempio basti' (v. 71) chiarisce, e non a tutti, ma a coloro 'a cui esperienza grazia serba' (v. 72), cioè a coloro i quali la grazia riserverà, *post mortem*, l'esperienza che ora Dante sta vivendo ancora carico delle sue vestigia mortali. Se l'esempio è sufficiente, se il linguaggio analogico è dichiarato come anche solo parzialmente efficace alla rappresentazione di ciò che si era dato per non rappresentabile, significa che il poeta ne è soddisfatto e che la sfida è vinta: l'ineffabilità della condizione è data, niente ha compromesso il circuito interrotto di quella comunicazione con sé stessi che un'esperienza sovranaturale stabilisce nei confronti delle proprie capacità cognitive, ma al tempo stesso, quel silenzio che appariva così incontrastabile nella lapidaria dichiarazione del v. 70 ha trovato il suo esorcismo nella capacità poetica di lavorare per mezzo di immagini, anche in quelle tratte dalla tradizione. In sintesi, la poesia che si serve della poesia per giungere laddove la parola aveva già dichiarato la propria insufficienza.

Similitudini e metafore costituiscono le armi della sfida di Dante in modo del tutto significativo dal momento in cui l'*auctor* inizia a confrontarsi con la realtà inesprimibile dell'Empireo: già nel canto XXX, canto di approdo all'ultimo cielo, 'l'ardüa sua matera terminando' (v. 36), l'Alighieri non esita a ingaggiare la tenzone articolando l'invenzione poetica col mezzo delle sue risorse più immaginifiche. Il racconto diventa dunque quello di un fulgore che lo priva momentaneamente della vista,<sup>25</sup> che solo pochi istanti dopo gli

<sup>24</sup> Mattalia 1960 (*DDP*).

<sup>25</sup> Così Paolo in *Act.* 22, 6: 'subito de coelo circumfulsit me lux copiosa; cum non viderem prae claritate luminis illius'.

viene restituita potenziata al punto di permettergli di resistere a qualsiasi luce ('e di novella vista mi raccesi / tale, che nulla luce è tanto mera, / che li occhi miei non si fosser difesi', vv. 58-60). Il passaggio non è ancora sufficiente, tuttavia, per consentirgli la concreta visione di ciò che ha di fronte, ovvero la Candida Rosa, il seggio dei Beati che all'inizio del canto successivo descriverà nella sua funzione di polo rispetto al quale gli angeli compiono il lavoro di trasmigrazione di grazia dal seggio di Dio e viceversa. A questa altezza del testo e del suo procedere, per effetto di una vista ancora velata, questa immagine non può che proporglisi attraverso quelli che Beatrice definisce 'umbriferi prefazi' (v. 78): anticipazione di un Vero che ancora deve arrivare e per il quale il *viator* ancora non è pronto, ma che avrà anche il compito di dare un senso preciso a quelle costruzioni poetiche che altrimenti rischierebbero di porsi solo come un pretesto esornativo senza quella finalità puntuale che invece possiedono. La visione diventa di conseguenza quella di un fiume<sup>26</sup> 'fulvido di fulgore' (v. 62), luminosissimo, 'intra due rive / dipinte di mirabil primavera' (vv. 62-63).<sup>27</sup> Da questo fiume, prosegue Dante, innestando sulla metafora una sapiente similitudine, 'uscian faville vive, / e d'ogni parte si mettien ne' fiori, / quasi rubin che d'oro circumscrive' (vv. 64-66),<sup>28</sup> Queste faville, aggiunge Dante, 'poi, come inebriate da li odori, / riprofondavan sé nel miro gurge, / e s'una intrava, un'altra uscia fori' (vv. 67-69).<sup>29</sup> L'*agens* a questo punto ha fretta di proseguire e su indicazione di Beatrice bagna le palpebre dei suoi occhi con l'acqua del

---

<sup>26</sup> Per l'immagine del fiume valgono i riferimenti citati in Binni 2016, pp. 75-76: *Salmo CXLVIII*: 'Le acque che son sopra i cieli'; *Apocalisse* 22,1: 'Et ostendit mihi fluvium aquae vivae, splendidum tanquam cristallum, procedentem de sede Dei et agni'; Sant'Ambrogio, *De Sanctis*: '*Civitas Dei illa Jerusalem non meatu alicuius fluvii terrestri, sed ex fonte vitae procedens qui est spiritus sanctus*'; San Bonaventura, commento all'*Apocalisse*: '*Fluvium aquae vitae, id est felicitatem beatitudinis aeternae, in qua semper sine defectu vivitur [...]*'.

<sup>27</sup> Klettke 2012, p. 134, dove si nota 'la lontana reminiscenza della tradizione del *locus amoenus* e della poesia pastorale di un Virgilio', ma anche che 'l'artificiosità di questo *word-painting* e la sua retorica appassiono come *mise en abyme* di una sequenza nel Paradiso terrestre' (*Purg.* XXVIII, 25-29) in cui si dispiega un paesaggio bucolico con tanto di evocazione del mito di Proserpina (Ovid., *Met.*, V, 385 ss). Tale brano suggerisce il legame della fertilità con la purezza dello sfondo del metaforismo dei fiori e, similmente ai versi riguardanti il fiume di luce, anticipa l'inizio di *Par.* XXXI, 1-21, che con la rappresentazione poetica della *Candida Rosa* sembra 'inscenare una ripetizione differente del metaforismo floreale'. Si aggiunge, con Binni 2016, p. 76, San Pier Damiano nel *Rhythmus de gaudio paradisi*, 'che presentava una scena paradisiaca colma di pingui odori e di colori rutilanti e che stimolava insieme la rappresentazione della tensione dell'anima che "*gliscit, ambit, eluctatur frui patria*"'.

<sup>28</sup> Sono chiamate in causa le attitudini medievali nei confronti della mineralogia e della densa simbologia applicata alle pietre, sulla quale è possibile che il poeta si fosse esercitato sul *Tresor* di Brunetto Latini. Ancora Binni 2016, p. 76 per la citazione di *Eccl.* 32,7: '*gemmula carbunculi in ornamento aureo*' e di *Aen.* X, 134: '*qualis gemma micat, fulcum quae divit aurum*'.

<sup>29</sup> Binni 2016, p. 75: 'Tutto è evidente, sensibile, fantastico, denso e fluido, tutto è tradotto in rappresentazione mossa e scorrente (quasi dimensione che supera la plasticità, la pittura, la musica in una sinteticità della parola più creativa) e tutto insieme esprime una condizione di estasi spirituale e di conoscenza poetica che non perde mai l'accordo con l'etimo spirituale di ogni particolare e con la sua base storica di anteriori esperienze poetiche e mistiche'.

fiume (affinché la vista ‘vi si immegli’, v. 87).<sup>30</sup> La metamorfosi – che in realtà è solo cognitiva, ma anche corrispondente a un perfezionamento interiore – è immediata: l’estensione in lungo del rivo sembra adesso stondarsi e i fiori e le fiammelle assumono le sembianze dei beati e degli angeli (‘ambo le corti del ciel’, v. 96), vividi dietro alla penna dell’*auctor*, così consapevolmente solido a fronte della progressione della *visio* nella misura in cui consolida l’ardire della spinta artistica e creativa. A questo punto, infatti, Dante rinnova l’invocazione a Dio affinché gli permetta quel compimento poetico necessario alla descrizione di quella vista e va da sé il fatto che Dio esaudisca la sua richiesta, visto che tutto il resto del canto, ovvero i successivi quarantasette versi, sono dedicati alla descrizione, anche piuttosto dettagliata, della Candida Rosa, ovvero ‘il convento delle bianche stole’ (v. 129) dove risiedono le anime (addirittura col seggio vuoto occupato da una corona, destinato, al momento opportuno, ad Arrigo VII).

### ***Visio dei***

La lotta per il trionfo della parola poetica prosegue e trova il culmine verso il finale della cantica, quando, nel canto XXXIII, dopo che san Bernardo ha pregato la Vergine di concedere a Dante quel potenziamento di mezzi e sensi essenziale alla pur fugace visione di Dio, il poeta descrive compiutamente il processo cognitivo che si attiva in lui una volta rivolto lo sguardo verso l’alto, così come gli viene suggerito di fare: ‘da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che ‘l parlar nostro, ch’a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio’ (vv. 54-57). ‘Oltraggio’ è parola strategica che esprime con efficacia la sopraffazione subita dallo strumento mnemonico rispetto al cedimento che la vista, strumento per eccellenza della conoscenza sensoriale e intellettuale, subisce di fronte all’oggetto che ne supera prepotentemente le forze. Eppure, spiega Daniela Baroncini, a questa altezza del testo Dante non propende per la soluzione dionisiana di una teologia mistica fondata sulla totale inaccessibilità verbale: ‘il poeta si allontana dal “procedimento negativo” che perviene al silenzio dell’afasia, compiendo una scelta retorica del tutto originale’<sup>31</sup> che si attua ‘pienamente nella straordinaria capacità metaforica, la quale genera immagini che possono essere ricondotte ancora una volta al binomio di memoria e scrittura’.<sup>32</sup> Queste metafore si sviluppano a partire da quella iniziale relativa all’impressione che a Dante è rimasta della visione, impressione paragonabile a quella di chi, al risveglio dopo un sogno, se ne porta con sé soltanto ‘la passione impressa’ (v. 59) senza riuscirne a richiamare altro alla mente: la visione

---

<sup>30</sup> Si tratta di uno dei verbi parasintetici che Dante si inventa per descrivere quei processi cognitivi, sensoriali che sono propri della realtà ultracognitiva e ultrasensoriale del *Paradiso*: un’ulteriore strategia dello sforzo della lingua per la rappresentazione dell’irrapresentabile. Argomento meritevole di apposita trattazione. Numerosissimi, al proposito, gli studi. Recentissimo Serianni (2021).

<sup>31</sup> Baroncini 2001, p. 15.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

paradisiaca è cessata anche nel ricordo e al poeta altro non ne rimane ‘nel cor il dolce che nacque da essa’ (v. 63). Allo stesso modo, prosegue Dante, ‘la neve al sol si disigilla’ (v. 64) e, ancora, ‘così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla’ (vv. 65-66),<sup>33</sup> ovvero quelle ‘foglie che disperdendosi rendono vano ogni sforzo di decifrare i segni della scrittura’,<sup>34</sup> ma la cui immagine restituisce con una certa pienezza ed efficacia l’idea del processo interiormente vissuto dal poeta.

Il consequenziale arretramento fasico, tuttavia, è qui meno assoluto rispetto alla perentorietà con cui veniva affermato in *Par. I*: a questa altezza della sua esperienza di *auctor* Dante afferma che quel che vide ha una consistenza ontologica comparativamente superiore rispetto a quello che la parola può esprimerne o riferirne, aprendo, per così dire, uno spiraglio nei confronti della possibilità di raccontarne almeno qualcosa. Questa parzialità viene espressa poche terzine più avanti in una invocazione che stavolta si rivolge direttamente a Dio, ‘somma luce, che tanto ti levi / da’ concetti mortali’ (v. 67): alla quale si chiede, dunque, di rinnovare nella *mente* (e cioè nella memoria) del poeta almeno un poco della modalità in cui a lui si è mostrato (‘un poco di quel che parevi’, v. 69), per poi rafforzare la richiesta in via di *climax* fino a farne quella di una ‘lingua tanto possente’ da poter lasciare ai posteri ‘una favilla sol della tua gloria’ (v. 71). Il trionfo di Dio, chiude l’*auctor*, sarà più evidente alle genti che verranno se il poeta riuscirà a portare a termine - almeno secondo quanto Dio stesso potrà concedergli - l’impegno di farla ‘sonare un poco in questi versi’ (v. 74): che appunto proseguiranno con una descrizione del processo di avvicinamento a Dio la cui puntualità supera di gran lunga le riserve nei confronti di sé stesso e delle proprie possibilità e capacità.

Dante ha fatto a Dio una determinata richiesta, osserva Mirko Tavoni:

ma Dio deve averlo accontentato meglio di come lui chiedesse, perché invece che dargli una lingua “possente” gli ha fatto trovare una lingua così intima. Non il linguaggio della “potenza”, infatti, ma solo quello dell’intimità psichica poteva riportare dei barlumi di ciò che Dante, abbandonandosi, aveva visto.<sup>35</sup>

Non a caso, dopo un primo passaggio rispetto alla *visio dei*, consistente nel confronto con l’universo per come si mostra in Dio<sup>36</sup> e la specificazione che le sue parole rappresentano solo ‘un semplice lume’ (v. 89), una minima parte di quanto fosse possibile dire, Dante chiarisce che la sensazione di provare un piacere crescente

---

<sup>33</sup> Che poi, significativamente a questa altezza del testo, è l’ultimo riferimento virgiliano che troviamo nella *Commedia* (cfr. *A. III* vv. 441-452; *VI* vv. 74-76), significativamente posto a indicazione dell’insufficienza dell’uomo di fronte a Dio.

<sup>34</sup> Baroncini 2001, p. 15.

<sup>35</sup> Tavoni 2009, p. 71.

<sup>36</sup> ‘Nel suo profondo vidi che s’interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l’universo si squaderna; // sustanze e accidenti e lor costume / quasi conflati insieme’ (vv. 85-88).

parlandone, ovvero scrivendone, conta come la probabile conferma di avere effettivamente avuto modo di vedere la ‘forma universale’ (v. 91) del nodo che lega insieme tutte le cose, pur conservandone un ricordo minimo.<sup>37</sup> La proposta di Tavoni di inquadrare la dichiarazione intorno a questo piacere come un’affermazione ‘tutta di natura psichica’ va, nella sua riflessione, in contraddizione rispetto all’osservazione – ritenuta ‘fuorviante’ –<sup>38</sup> di P. Boitani, che intorno allo stesso punto aveva rilevato come esso costituisse ‘l’affermazione più diretta mai fatta da Dante della sua passione per la poesia’:<sup>39</sup> una considerazione, quest’ultima, che al contrario non ci sentiamo di escludere. A ogni modo, quella piacevolezza trova, sempre secondo Tavoni, un corrispettivo nel richiamo all’afasia che precede la descrizione della visione della Trinità (‘Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch’io ricordo, che d’un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella’, vv. 106-108), laddove la figura del bambino che si appaga succhiando il latte dal seno materno diventa anticipazione e insieme metafora dello stesso poeta in procinto di immergersi nella visione sacra, a sua volta delineato mediante la dimensione metaforica del rimando all’arcobaleno i cui riflessi valgono a significare quelli dall’uno all’altro cerchio propri delle tre figure:<sup>40</sup> ‘il linguaggio poetico raggiunge il culmine, una conclusiva semplicità che è il massimo frutto dell’arte, tocca all’indietro la propria radice di linguaggio materno’<sup>41</sup> e dunque si fa pre-razionale.<sup>42</sup>

La chiusura del passaggio precede la reiterazione dell’ammissione di insufficienza verbale, che diventa così l’indispensabile premessa per la descrizione della successiva esperienza visiva riguardante l’interno dei tre cerchi della Trinità (‘oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch’io vidi, / è tanto, che non basta a dicer “poco”, vv. 121-123). Al centro dei tre giri, Dante infatti – con un atto di immersione che replica il gesto del lattante di poco prima – riesce a scorgere l’immagine umana di Cristo, della quale tenta il racconto metaforizzandola nell’immagine dell’impossibile quadratura del cerchio: ma è a questo punto, nel mentre commisura

<sup>37</sup> ‘Un punto solo m’è maggior letargo / che venticinque secoli a la ‘mpresa / che fé Nettuno ammirar l’ombra d’Argo’ (vv. 94-96).

<sup>38</sup> Tavoni 2009, p. 70.

<sup>39</sup> Boitani 1992, p. 324.

<sup>40</sup> ‘E l’un dall’altro com’iri da iri / pareo riflesso, e ‘l terzo pareo foco / che quinci e quindi igualmente si spiri’, vv. 118-120.

<sup>41</sup> Tavoni 2009, p. 79.

<sup>42</sup> Anche Tavoni si richiama agli studi psicoanalitici di Ignacio Matte Blanco, legandosi in particolare alla sua rilettura dell’inconscio freudiano come ‘insiemi infiniti’. Non approfondiremo ulteriormente questa lettura: basti ricordarne l’applicazione che Tavoni ne fa rispetto all’immagine dei tre cerchi concentrici e riflettenti l’uno l’altro, e che hanno cioè la caratteristica primaria delle figure oniriche, ‘quella di essere al tempo stesso qualcosa e qualcos’altro’ (Tavoni 2009, p. 80) e rispetto alla figura successiva dell’immagine compresa all’interno del cerchio, che ‘centra l’aporia dell’infinito come cuore della logica del sogno-visione (*L’inconscio come sistemi infiniti*, come recita appunto il titolo del libro di Ignacio Matte Blanco); e assimila il paradosso visivo dell’immagine sfuggente e il paradosso matematico del numero irraggiungibile’ (*idem*, p. 83).

l'idea della convenienza e corrispondenza della figura rispetto alle tre circonferenze che esprimono la Trinità, che la mente del poeta viene colpita dal fulgore che corrisponde alla fugace visione di Dio:

veder voleva come si convenne  
l'imago al cerchio e come vi si indova;  
ma non eran da ciò le proprie penne;  
se non che la mia mente fu percossa  
da un fulgore che in sua voglia venne.  
(vv. 137-141).

L'espressione che segue sembra mostrarsi come una dichiarazione di resa: il verso 'a l'alta fantasia qui mancò possa' (v. 142) sta ad indicare l'improvvisa perdita di ogni forza da parte della capacità immaginativa, 'alta' in quanto 'profonda', ovvero in quanto tale da essersi potuta spingere fino a quel fulgore. Ma, spiega Sapegno, 'il venir meno della fantasia segna anche il limite estremo della rappresentazione poetica, che si è esaurita nel supremo sforzo di tradurre le più ardue verità concettuali in termini intuitivi'.<sup>43</sup> Che poi altro non è che ciò che il poeta, al di là di tutto, completa con la terzina definitiva, estremo scacco all'afasia, intriso di altissimo lirismo nella sintesi della perifrasi di chiosa con cui si indica Dio: 'amore che move il mondo e le altre stelle' (v. 146).

### **Indicibile bellezza di Beatrice**

Una considerazione collaterale merita l'ineffabile bellezza di Beatrice, che Dante descrive come tale in vari punti della cantica, reiterando ogni volta quello che si presenta come un vero e proprio *topos*, che rende il poeta incapace di descrivere compiutamente, con le sue proprie umane forze, le straordinarie fattezze della donna, destinate a crescere durante l'intera ascesa attraverso i cieli.<sup>44</sup> La ripresentazione della strategia attraverso la quale Dante trova comunque le modalità retoriche per parlare di Beatrice e delle sue inarrivabili caratteristiche si ripropone puntualmente a ogni passaggio: ma del tutto particolare è il circuito percorso dall'Alighieri all'inizio del canto XXX, quando all'approdo all'Empireo, non-luogo per eccellenza, il poeta afferma di essere costretto ad arrestare le proprie capacità poetiche e descrittive di fronte alla incommensurabilità delle fattezze raggiunta dalla donna:

---

<sup>43</sup> Sapegno 1968 (*DDP*).

<sup>44</sup> Cfr. p.es. *Par.* XXIII 55 quando, di fronte al sorriso di Beatrice, dichiara che 'se mo' sonasser tutte quelle lingue / che Polimnìa con le suore fero / del latte lor dolcissimo più pingue, / per aiutarci, al millesmo del vero / non si verria, cantando il santo riso / e quanto il santo aspetto facea mero'.

La bellezza ch'io vidi si trasmoda  
 non pur di là da noi, ma certo io credo  
 che solo il suo fattor tutta la goda.  
 Da questo passo vinto mi concedo  
 più che già mai da punto di suo tema  
 soprato fosse comico o tragedo;  
 ché, come sole in viso che più trema,  
 così lo rimembrar del dolce riso  
 la mente mia da me medesmo scema.  
 Dal primo giorno ch'i' vidi il suo viso  
 in questa vita, infino a questa vista,  
 non m'è 'l seguire al mio cantar preciso,  
 ma or convien che mio seguir desista  
 più dietro a sua bellezza, poetando,  
 come a l'ultimo suo ciascuno artista  
 (vv. 19-33).

Ora, al di là del fatto che nel passo riportato Dante, oltretutto dilungandosi, dia una serie di informazioni che va ben oltre le perentorie affermazioni di insufficienza linguistica che vi distribuisce diffusamente, è interessante notare come questi versi siano preceduti da una terzina che, fungendo da compendio della storia letteraria all'incirca dalla metà degli anni Ottanta del Duecento fino agli anni della stesura del *Paradiso* (presumibilmente gli ultimi anni della vita dell'Alighieri, dal 1316 al 1321), traccia un quadro altamente espressivo e indicativo delle intenzioni del poeta. Dice dunque Dante che 'se quanto infino a qui di lei si dice / fosse conchiuso tutto in una loda, / poca sarebbe a fornir questa vice' (vv. 16-18). Il fulcro dei tre versi è 'loda', parola che in Dante è tutto fuorché innocente, configurandosi come il termine strategico della precisa scelta artistica che il poeta fa ben dopo avere iniziato a parlare di Beatrice in versi, cosa che peraltro avviene con nove anni di ritardo rispetto al 'primo giorno ch'io vidi il suo viso in questa vita', come invece i vv. 28-29 vorrebbero far intendere. La vicenda è nota e trova posto nelle pagine centrali della *Vita Nova*: dopo una prima fase in cui l'amore cantato dal poeta si muove in un solco ancora cavalcantiano di osservazione e cronaca degli effetti che la vista della donna amata provoca sul poeta, è un'autentica rivoluzione quella che a partire dal capitolo XVIII guida il poeta verso la soluzione di inaugurare un discorso poetico esclusivamente volto alla lode della ragazza superando così la dimensione autoreferenziale che fino a quel momento lo aveva portato a occuparsi



essenzialmente delle proprie emozioni.<sup>45</sup> Dante raggiungerà il culmine di questa nuova tendenza stilistica al capitolo XXVI, dove l'iconico sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* è introdotto da una prosa che ne delinea la stesura come ripresa, non a caso, dello 'stilo de la sua *loda*' (rr. 9-10), laddove il lessema utilizzato replica significativamente quello che al capitolo XVIII era stato in senso programmatico rispetto a un'intenzione evidentemente messa in atto ('propuosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse *loda* di quella gentilissima', rr. 18-19). La riproposizione che Dante ne fa in *Par. XXX 17* è la sintesi della storia poetica di un *auctor* che alla fine della *Vita nova* aveva dichiarato di non voler più scrivere niente di Beatrice fino al momento in cui non fosse stato in grado di scrivere qualcosa mai scritto per nessuna donna:<sup>46</sup> lo ha fatto con la *Commedia* e lo ha fatto soprattutto con il *Paradiso*, che di Beatrice ha mostrato non solo l'evoluzione progressiva nella sublimità delle fattezze, ma anche i talenti e le possibilità. Affermando che, anche se tutto quello che ha detto di lei fino all'ingresso nell'Empireo potesse essere riassunto in una *loda*, non sarebbe comunque sufficiente a descriverne la bellezza di quel momento, Dante in realtà racconta moltissimo della donna, dal momento in cui in quel solo termine ripercorre la storia dei rapporti con lei e della declinazione poetica degli stessi lungo il percorso del passaggio del poeta non solo da uno a un altro stile (in realtà un'originale declinazione del *Dolce Stil Novo* che aveva già diviso questi poeti, Guinizzelli, Cavalcanti e Dante, dalla tradizione), non solo dal debito nei confronti di Guido Cavalcanti a una poesia più peculiarmente personale, ma anche quello delle scelte poetiche operate grazie a lei, tale da procurare il passaggio dalle rime del prosimetro (o quelle extravaganti) fino a un poema che ha per fine la salvezza dell'umanità. È vero che Dante subito dopo rimarca la necessità di fermarsi e di non procedere oltre il confine delle proprie forze: ma è altrettanto vero che nel tanto in cui lo dice rimarca ulteriori informazioni: il fatto che la bellezza di Beatrice possa essere goduta pienamente solamente da Dio e il fatto che il suo sorriso era talmente *dolce* da produrre, al solo ricordo, lo smarrimento delle capacità cognitive del soggetto amante,

---

<sup>45</sup> La decisione è figlia di un confronto con un gruppo di donne perfettamente a conoscenza dei sentimenti che Dante nutre per Beatrice e della scarsa capacità di sostenerne la vista senza cadere in deliquio: 'E poi che alquanto ebbero parlato tra loro, anche mi disse questa donna che m'avea prima parlato, queste parole: "Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine". Ed io, rispondendo lei, dissi cotanto: "In queste parole che lodano la donna mia". Allora mi rispuose questa che parlava: "Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n'hai detto in notificando la tua condizione, avrestù operate con altro intendimento". Onde io, pensando a queste parole, quasi vergognoso mi partio da loro, e venia dicendo fra me medesimo: "Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio?". E però propuosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse *loda* di questa gentilissima' (cfr. *Vita Nova XVIII 14-19*).

<sup>46</sup> 'Appresso a questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei' (cfr. *Vita Nova XLII 1-2*).

laddove *dolce*, evocando ‘il dolce stil novo ch’i’ odo’ (*Purg.* XXIV 56), rinnova e insieme conferma l’allusione storico-autobiografica insita nel termine *loda*.<sup>47</sup>

### Una postilla leviana

Nel secondo capitolo di *Se questo un uomo*, Primo Levi, descrivendo i primi istanti di vita nel Lager da parte del gruppo dei prigionieri a cui appartiene afferma che quello è stato il momento in cui ‘ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo’.<sup>48</sup> Qualche pagina prima, raccontando l’ultima notte trascorsa al campo di raccolta di Fossoli dai futuri *Häftlinge*, ha riferito che ‘molte cose furono allora fra noi dette e fatte; ma di queste è bene che non resti memoria’.<sup>49</sup> Una corrente di studi che da qualche anno impegna le proprie forze nella ricostruzione dei rapporti tra il testo leviano e le numerosissime citazioni o allusioni dantesche che lo percorrono, ha individuato in questi due passi altrettanti degli scarsissimi riferimenti che lo scrittore torinese sembra rivolgere alla terza cantica, laddove il Dante rispetto al quale Levi attinge la quasi totalità del materiale linguistico che gli occorre è inequivocabilmente quello dell’*Inferno*. Del resto, solo poche righe più avanti, egli dichiara che il viaggio che lui e i suoi compagni di prigionia stanno per intraprendere nel momento in cui alla stazione di Carpi salgono sul treno che li porterà ad Auschwitz, è un ‘viaggio all’ingiù, verso il fondo’,<sup>50</sup> al pari della discesa infernale del pellegrino Dante lungo le propaggini della voragine infernale, e ancor più al pari dell’‘ire in giù’ che contraddistingue il drammatico esito del viaggio di Ulisse (*Inf.* XXVI 141), laddove il percorso attraverso il Paradiso è, come abbiamo più volte sottolineato, inequivocabilmente un’ascesa. Eppure lo sconcerto e lo sconforto che colgono il

---

<sup>47</sup> ‘[...] che dà per li occhi una dolcezza al core / che ‘ntender non la può chi no la pruova’ (vv. 10-11) recita una delle affermazioni centrali del sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, appunto il sonetto con cui Dante si apprestava, come segnalato, a riprendere ‘lo stilo de la loda’ (cfr. *VN* XXVI). A questo proposito osserva Daniela Baroncini (Baroncini 2001, pp.10-11) che nella poesia giovanile di Dante il *topos* dell’inesprimibile costituisce una costante ‘dove affiora soprattutto nelle iperboli elogiative delle rime della loda, secondo un meccanismo psicologico in parte illustrato nel *Convivio* attraverso le chiose della canzone *Amor che nella mente mi ragiona* [...]. Qui Dante descrive uno smarrimento del tutto simile all’*alienatio mentis* dei mistici, condizione estatica contraddistinta dal cedimento della facoltà visiva e razionale che rappresenta il presupposto dell’indicibilità, poiché “la lingua non è, di quello che lo ‘ntelletto vede, compiutamente seguace”. L’altezza dell’argomento trascende vertiginosamente le risorse espressive, determinando un sentimento di insufficienza, “però che la lingua mai non è di tanta facundia che dire potesse ciò che nel pensiero mio se ne ragiona; per che è da vedere che, a rispetto de la veritade, poco fia quel che dirà” (*Conv.* III, IV, 3). In questo modo, mentre riconosce i limiti dell’abilità retorica o “facundia”, il poeta sottolinea al tempo stesso l’ardua impresa di rinvenire nella “fabbrica del retorico” parole adeguate alla “dignitade” della donna gentile, scusandosi poi per il difetto’. Insomma, un non dire e insieme un dire.

<sup>48</sup> Levi 2012, p.19.

<sup>49</sup> *Ivi*, 10.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

deportato di fronte alla scoperta di quello che è il destino che si ritrova a subire, così come la tragicità dei rapporti che si intrattengono tra i prigionieri nella notte precedente rispetto alla catastrofe della partenza, attingono al repertorio di afasia che Alberto Cavallion, nelle note alla sua edizione del testo,<sup>51</sup> individua nel già citato *Par. XXXIII* 57, 'e cede la memoria a tanto oltraggio'. L'oltraggio che i sensi subiscono rispetto alla visione divina, l'offesa che il corpo e l'anima dell'uomo incontrano rispetto alla spoliatura della dignità dell'essere umano. A questo proposito ha fatto notare Demetrio Paolin che l'estinzione della parola in Levi è consequenziale alla materia trattata:

Scrivere di Auschwitz è dire qualcosa di enorme e terribile, che va oltre le umane parole; è dare conto di un mistero tremendo – il solido nulla concentrazionario – che lascia poco spazio al verbo.<sup>52</sup>

Per Paolin non stiamo parlando solo di un'intenzione, ma di un'attuazione necessaria: protagonista, come gli altri deportati, di una 'mistica all'in giù',<sup>53</sup> cioè di una discesa verso il fondo, di un'esperienza di male assoluta e radicale, Levi utilizza le figure retoriche della reticenza e dell'ellissi, rifiutandosi ad esempio di offrire una descrizione delle camere a gas, cosa che avrebbe potuto fare, visto che lo fa con dovizia di particolari nel più o meno contemporaneo *Rapporto sulle condizioni igienico-sanitarie del campo di concentramento per ebrei di Monowitz (Auschwitz)*.<sup>54</sup> Nel romanzo, a cui interessa il punto di vista di quel contatto con l'assoluto che annulla la parola, questo, al contrario, non accade: 'siamo di fronte [...] all'impossibilità di dire una realtà, perché fuori da ogni misura e ragione. Auschwitz segna la bancarotta della lingua, il suo oggettivo limite'.<sup>55</sup>

Eppure il romanzo c'è, e sebbene non si ponga l'obiettivo di un resoconto storico sulle caratteristiche dei Lager nazisti, è, con tutta probabilità, l'opera più significativa che sia stata prodotta da un testimone diretto della Shoah (circostanza che, oltretutto, per molto tempo ha vincolato l'accettazione della figura di Levi come scrittore *tout court*, piuttosto che esclusivamente scrittore testimone). Mancheranno i dettagli più espliciti e forse anche morbosi sulla specificità dell'orrore, ma non manca certo la sostanza della comprensione intima dell'esperienza vissuta, che Levi riesce a comunicare in maniera tanto efficace anche grazie al ricorso a Dante – alle immagini e alle parole esatte

---

<sup>51</sup> Levi 2012, p. 166, n. 17 e p. 175, n. 16.

<sup>52</sup> Paolin 2003, p. 227.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Si tratta di un testo di carattere medico-documentario che Levi scrisse insieme al medico torinese Leonardo De Benedetti (anche lui ebreo, deportato ad Auschwitz) e che venne pubblicato all'interno della rivista *Minerva medica*, 36, semestre luglio-dicembre '46. Una prima versione ne era stata predisposta su richiesta dell'esercito russo già nel giugno del 1945, quando i due ex prigionieri si trovavano ancora nel campo di raccolta di Katowice.

<sup>55</sup> Paolin 2003, p. 229.

dell'*Inferno* – ma anche grazie alle sue stesse capacità linguistico-letterarie. Per questo, come afferma Mengaldo, ‘verrebbe da controdedurre che la lingua di Levi, sempre così pura, intensa e calzante, è precisamente riuscita ad esprimere quell’ineffabile’,<sup>56</sup> ed è riuscito a farlo grazie all’utilizzo di un ventaglio retorico di grande ampiezza che – seppur ‘alla periferia della lingua stessa [...] ossimoro, serie, parafrasi intensi, antitesi’<sup>57</sup> – sono stati in grado di realizzare efficacemente lo scopo che Levi si era prefisso. Ovvero: la necessità del racconto, al di là delle intrinseche tensioni messe in atto dalla tragicità dell’esperienza vissuta, delle cose viste e subite, la necessità, e anche l’urgenza, di consegnare al mondo la voce dell’olocausto, e insieme di riaffermare, attraverso la scrittura, l’indispensabile atto conoscitivo della riaffermazione della dignità dell’uomo di fronte alla follia dell’uomo.

Melisanda Massei Autunnali  
 Università degli Studi di Pisa  
[melisanda78@yahoo.it](mailto:melisanda78@yahoo.it)

### Riferimenti bibliografici

- Accardi 2016: *Il Paradiso di Dante, un indicibile futuro senza fine* al link:  
<https://poetarumsilva.com/2016/01/07/il-paradiso-di-dante-un-indicabile-futuro-senza-fine/>  
 (ultima consultazione 3.05.2023).
- Alvino 2018: *Verso il ‘Paradiso’: gli oggetti nelle similitudini dantesche nel percorso verso il Paradiso*, Quaderni di Palazzo Serra, 30, pp. 21-34.
- Ariani 2010: *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma.
- Bàrberi Squarotti 1989: *Premessa allo studio delle similitudini dantesche*, in *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, pp. 381-401.
- Baroncini 2001: *Dante e la retorica dell’oblio*, Leitmotiv, 1, pp. 9-19.
- Binni 2016: *Il canto XXX del «Paradiso»* in M. Marazzan (a cura di), *Dante, Michelangelo, Monti, Carducci e altri saggi 1941-1983*, Firenze, pp. 67-85.
- Boitani 1992: P. Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna.
- Bosco, Reggio 1979 (DDP): U. Bosco, G. Reggio (a cura di), *La Divina Commedia*, Firenze (DDP).

<sup>56</sup> Mengaldo 2019, p. 25.

<sup>57</sup> *Ibidem*. Proseguendo (pp. 25-26): ‘Riporto solo due casi. Levi in *Se questo è un uomo* ha sempre insistito sul fatto che il Campo ha creato l’uomo-fame; ma nulla esprime la cosa con altrettanta forza dolorosa e insieme plasticità quanto l’episodio della “benna” (...), che riesce a suggerire il concetto proprio in quanto l’arnese meccanico è dotato nella sua azione di equivalenti umani (“mascelle dentate”, “come esitante”, “azzanna vorace”, “vomita [...] il boccone”), opera della fantasia dei prigionieri – e di Levi – che assistono “affascinati” al suo “pasto”. Altra volta basta a Levi un termine per suggerire tutta un’interpretazione: così quando usa sempre in *Se questo è un uomo*, il termine di “tedeschi” anziché lo specifico “nazisti” (così del resto Hilberg e altri), per suggerire implacabilmente la responsabilità generale del popolo tedesco nello sterminio’.

- Brugnolo *et alii* 2016: S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, 2020.  
DDP: Dartmouth Dante Project (<https://dante.dartmouth.edu>).
- Esposito 2017: *La similitudine nella Divina Commedia. Una proposta di classificazione e di marcatura in TEI XML*, *Testo & Senso*, n. 18, pp. 1-20.
- Klettke 2012: *Mistica del Paradiso al limite del non rappresentabile. Par. XXX: word-painting dantesco e disegno Botticelliano. – Analisi di un interscambio mediale*, *Quaderni d'Italia*, 17, pp. 113-147.
- Ledda 2013: *Invocazioni e preghiere per la poesia nel «Paradiso»*, in *Pregiera e liturgia nella «Commedia»*, in G. Ledda (a cura di), *Atti del Convegno internazionale di Studi* (Ravenna, 12 novembre 2011), Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, pp. 125-154.
- Levi 2012: *Se questo è un uomo*, Torino (edizione originale: 1958).
- Maldina 2009: *Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella Commedia*, *L'Alighieri*, 34, Nuova Serie, luglio-dicembre, 50, pp. 85-109.
- Maldina 2012: *Le similitudini nel tessuto narrativo della “Commedia” di Dante. Note per un'analisi strutturale*, *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 84, pp. 85-109.
- Matte Blanco 1975: *L'inconscio come insiemi infiniti*, Torino.
- Mattalia 1960 (DDP): D. Mattalia, *La Divina Commedia a cura di Daniele Mattalia*, Milano, in [DDP](#).
- Mengaldo 2019: *Per Primo Levi*, Torino.
- Orlando 1985: *Il repertorio dei modelli freudiani praticabili*, in Orlando 1992, pp. 161-218.
- Orlando 1992: *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova edizione ampliata, Torino.
- Paolin 2003: *La memoria e l'oltraggio*, *Levia Gravia*, 5, pp. 225-249.
- Pietrobono 1949 (DDP): L. Pietrobono, *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Luigi Pietrobono* d.S.P. 4a edizione, Torino, Società Editrice Internazionale, ristampa 1982, in [DDP](#).
- Sapegno 1968 (DDP): N. Sapegno (a cura di), *La Divina Commedia*, Firenze ([DDP](#)).
- Serianni 2010: *Le similitudini nella Commedia*, *L'Alighieri*, 34, Nuova Serie, gennaio-giugno, anno 51, pp. 25-43.
- Serianni 2021: *Le parole di Dante*, Bologna.
- Tavoni 2009: *La visione di Dio nell'ultimo canto del Paradiso*, in C. Letta (a cura di), *Dire l'indicibile: esperienza e poesia dalla Bibbia al Novecento*, Pisa, pp. 65-112.

**Ascolta l'audio**