

L'analisi dei canti XVIII-XX del *Paradiso*¹

1. Dante dà un'immagine del tutto chiara dell'ordine morale dell'oltretomba, della gerarchia dei peccati e delle virtù. All'ordine morale corrisponde perfettamente la struttura geografica e cosmologica dei tre regni ultraterreni. Ciò determina anche la struttura narrativa della *Divina Commedia*, innanzitutto le stazioni del viaggio oltremondano, oltre al ritmo della successione della storia narrata nei vari canti.

Ma questo sistema minuziosamente elaborato in tutti i suoi dettagli, la suddivisione precisa dei peccati e delle virtù, presa in prestito da Aristotele e dalla teologia cristiana, esauriscono davvero il mondo di Dante? Possiamo supporre con pieno diritto che sullo sfondo esista anche un ulteriore principio ordinatore, una connessione ancora più profonda e originale. Di tale connessione possiamo avere un'immagine diretta nella scena dell'incontro con l'Aquila, nei canti XVIII, XIX e XX del *Paradiso*. Prima di cercare di afferrare – basandoci sulla lettura continuata dei tre canti in questione – quest'immagine, rievochiamo in grandi linee i punti rilevanti della narrazione.

Il canto XVIII comincia con l'interruzione del dialogo tra Dante stesso e il suo avo: Cacciaguida, che ha appena predetto l'esilio del poeta („Tu proverai sí come sa di sale /lo pane altrui” – XVII 57-8) e ne ha richiamato l'attenzione verso l'obbligo di portare a termine a tutti i costi la missione di cui è incaricato („tutta tua vision fa manifesta” – XVII 128), si è sommerso in una profonda meditazione. Dopo che Dante,

¹ Le citazioni della *Divina Commedia* sono tratte dalla seguente edizione: Dante, *Tutte le opere* (introduzione di I. Borzi, commenti a cura di G. Fallani, N. Maggi e S. Zennaro), Newton Compton, Roma 1993 (di seguito *DTO*).

seguendo il consiglio di Beatrice, si rivolge di nuovo a Cacciaguida, quest'ultimo riprende il filone del discorso per presentare le anime che abitano nel quinto cielo, dei combattenti per la fede (XVII 28-51). Solo in seguito alla rassegna di tanto eccellenti combattenti si giunge al sesto cielo, quello di Giove, che ospita gli spiriti giusti.

La descrizione del passaggio si estende per quasi venti versi (sei terzine), così che il nuovo episodio comincia solo al verso n. 70: il poeta viene accolto dall'immagine delle anime che volano come uno stormo d'uccelli, e che perpetuamente riordinando le loro schiere in volo, assumono le forme di lettere che risplendono d'oro, lettere che – ad una lettura a tutto campo – danno come risultante il primo verso del *Libro della Sapienza*: DILIGITE JUSTITIAM QUI JUDICATIS TERRAM („Amate la saggezza, voi che giudicate la terra” – *Sapienza*, 1,1). L'ultima lettera di „TERRAM”, la „M”, rimane per un momento sospesa; in seguito alla discesa di ulteriori luci, rilevandosi nella parte superiore si trasforma in un giglio, poi – per mezzo di un nuovo riassetto – assume la forma di un'aquila (XVIII 94-113). I due canti successivi sono costituiti in gran parte dalle parole dell'Aquila, indirizzate a Dante.

Il lettore odierno può immaginare le lettere apparse nel cielo di Giove come proiettate da un moderno proiettore: la trasformazione della „M” in giglio e in aquila, con lo sciamare e lo scintillare accecante delle anime che la formano, potrebbe farci pensare ad un videoclip. Non è la prima volta che Dante dimostra la propria incredibile capacità di formare immagini vive, capacità con la quale si potrebbe gareggiare solo chiamando in aiuto la tecnologia più moderna: qui la forte creatività immaginativa e visuale deve aiutare a far percepire al lettore che i segni visivi, le immagini, come anche la parola scritta, sono talmente importanti da poter attribuire loro addirittura una forza magica, un carattere sacro, se non un'im-

portanza cosmica. La scena è una dimostrazione chiara del fatto che il mondo del poeta – ovvero il modo in cui egli stesso vedeva questo mondo, nel senso della cultura municipale che dà il fondamento alla sua opera – è già permeato sia dalla scrittura che dalla visualità: la scena del cielo di Giove non è altro che la trasformazione dinamica e mutua delle lettere e delle immagini. Anche in altri luoghi della *Divina Commedia* si percepisce l'attrazione che Dante sente per i caratteri ortografici: basta rievocare la scrittura – a lettere scure – sopra l'ingresso dell'inferno, che è anch'essa, innegabilmente, di rilevanza cosmica. Alla luce di tutto ciò si può affermare che la scena delle lettere risplendenti che appaiono nel cielo è importante tanto dal punto di vista dello studio della relazione tra scrittura, immagine e oralità, che per il ruolo di queste nella mentalità e nell'immaginazione dell'uomo del tardo medioevo.² La visione di uno stormo d'uccelli che disegnano delle lettere nel cielo, ha avuto indubbiamente dei precedenti,³ ma ciò non mette in questione l'originalità dell'immagine dantesca. Passiamo ora all'analisi dei momenti rilevanti dell'episodio.

2. Dell'elevarsi dal cielo di Marte a quello di Giove, in corrispondenza con il contesto paradisiaco già accennato, il poeta si rende conto che mentre l'arco della propria rotazione è aumentato, e gli occhi della sua Donna brillano ancora più

² Per la questione del ruolo della *Divina Commedia* nella cultura scritta, vedi il capitolo su Dante e la cultura della scrittura [„Dante és az írásbeliség kultúrája”] nel volume: János Kelemen, *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók* [Dante filosofo. Divagazioni di teoria dell'arte e del linguaggio], Atlantisz, Budapest 2002, pp.159-177.

³ Vittore Branca, “Il canto XVIII del *Paradiso*”, in Tibor Kardos (a cura di), *Dante a középkor és a renaissance között* [Dante tra Medioevo e Rinascimento], Akadémiai, Budapest 1966, p.366.

limpidi e luminosi, pure il colore del cielo cambia d'improvviso da rosso a bianco argento (XVIII 52-69). Esempi particolari dell'osservazione poetica sono i due paragoni che mostrano con sensibilità la metamorfosi. Il primo paragone è il seguente: „E come, per sentir piú diletanza /bene operando, l'uom di giorno in giorno /s'accorge che la sua virtute avanza, /sí mi accors'io che 'l mio girar d'intorno /col cielo insieme avea cresciuto l'arco. / veggendo quel miracol [l'immagine di Beatrice] piú adorno" (XVIII. 58-63).

Il secondo paragone crea una relazione veramente audace tra fenomeni distanti tra loro, come da una parte la successione dell'arrossire e dell'impallidire del viso delle giovani ragazze, dall'altra il passaggio dal cielo rosso di Marte al biancore di Giove (XVIII. 64-9):

E qual è 'l trasmutare in picciol varco
di tempo in bianca donna, quando il vólto
suo si discarchi di vergogna il carco,
tal fu ne li occhi miei, quando fui vólto,
per lo candor de la temprata stella
sesta, che dentro a sé m'avea ricolto.

Mihály Babits, nella sua traduzione in ungherese della *Commedia*, non usa – in relazione con il pianeta Giove che accoglie Dante – il termine „temperata”, che però nel luogo testuale in questione (XVIII. 68-9) ha un'importanza particolare. Giove splende infatti di una luce temperata – ovvero, come si può leggere nel secondo Trattato del *Convivio*, „Giove è stella di temperata complessione” –, fenomeno che si spiega in virtù del suo collocamento „in mezzo de la freddura di Saturno e de lo calore di Marte”.⁴ Nello stesso luogo del *Convivio* già figura anche l'attributo del biancore: Giove „intra le stelle bianca si

⁴ Dante, *Convivio*, II/XIII, in *DTO* p.922.

mostra, quasi argentata”.⁵ Lo sfondo di tale caratterizzazione è costituito dalla disquisizione riguardante la connessione tra la scienza e il cielo, in particolare tra le singole stelle e le diverse scienze. Il „carattere temperato” e il colore bianco rende Giove simile alla Geometria, giacché la Geometria pure „si muove intra due repugnanti a essa, sì come tra ’l punto e lo cerchio”, ed „è bianchissima, in quanto è senza macula d’errore”.⁶

È molto importante tener d’occhio il fatto che nella *Commedia* l’attributo „temperata” e il colore bianco appaiono insieme allo stesso modo che nel *Convivio*. Tale fatto – oltre alle somiglianze dei concetti astrologici nei due testi – è un elemento organico dell’apparato allegorico che mette in movimento l’episodio dell’Aquila. Infatti, le corrispondenze anteriori possono essere portate avanti senza sforzo: la giustizia, che deve manifestarsi nella pratica del potere imperiale e nel giudizio, e che viene esercitata dalle anime che formano l’Aquila, ha i segni distintivi della geometria, dato che „è senza macula d’errore” ed è „temperata”. Essendo temperata, occupa una posizione intermedia (ossia mira al centro!) tra due estremità. Tale interpretazione del carattere „geometrico” della giustizia è rafforzata dal fatto che in un luogo ulteriore dell’episodio in questione, con un’evidente allusione ai *Proverbi*, Dio appare come Massimo Geometra, ovvero „Colui che volse il sesto /a lo stremo del mondo” (*Paradiso*, XIX. 40-1).⁷

⁵ *ibidem*.

⁶ *ibidem*.

⁷ “Quando egli fissava i cieli, io ero là; quando tracciava un cerchio sull’abisso; quando condensava le nubi in alto, quando fissava le sorgenti dell’abisso; quando stabiliva al mare i suoi limiti, sicché le acque non ne oltrepassassero la spiaggia; quando disponeva le fondamenta della terra” *Proverbi*, 8, 27-9.

3. L'allegoria che si estende per i tre canti in questione non è chiara in tutti i suoi dettagli. Lo stormo d'uccelli delle anime, per esempio, disegna "cinque volte sette" vocali e consonanti in cielo, mentre il testo accenna esplicitamente solo ai primi tre caratteri dello scritto: "sí dentro ai lumi sante creature / volitando cantavano, e faciensí /or D, or I, or L in sue figure" (XVIII. 76-8). A questo punto, evidentemente, c'è ampio spazio per le congetture. *DIL* avrebbe dunque un significato determinato, e se sí, cosa significherebbe? Un numero? Se fosse un numero, potrebbe trattarsi di cinquecento *più* uno *più* cinquanta, che mediante l'eventuale analogia col "cinquecento diece e cinque"⁸ potrebbe indicare il *DVX*, ossia riferirsi ad un condottiero, a un principe che porterà alla vittoria la giustizia? Tali congetture⁹ sboccano necessariamente in altrettante aporie, che giustamente vennero definite da Croce interpretazioni *allogrie*. Sarebbe altrettanto sterile meditare sulla funzione della trasformazione (in una certa fase) della "M" in un giglio, del resto simbolo dei tanto odiati re francesi.

Pur avendo degli aspetti non-funzionali, l'allegoria è comprensibile nella sua complessità: innanzitutto è indiscutibile che – nonostante la configurazione dell'Aquila sia formata dal volo libero delle anime – l'immagine in questione sia dipinta in cielo da Dio stesso, che non è allievo di alcun maestro, e che così non deve seguire alcun modello:

⁸ L'allusione si riferisce alla famosa e misteriosa profezia, oltre che alla sua interpretazione forzata: „un cinquecento diece e cinque, /messo da Dio, anciderà la fuia /con quel gigante che con lei delinque" (*Purgatorio*, XXXIII 43-5). Evidentemente il *DVX* si ottiene solo cambiando l'ordine delle lettere che descrivono il „cinquecento dieci e cinque".

⁹ Alcune idee possibili a tale proposito sono state studiate recentemente da Vittorio Sermonetti che le ha pubblicate ne *Il paradiso di Dante*, Rizzoli, Milano 1993, pp. 303-4.

Quei che dipigne lí, non ha chi 'l guidi;
ma esso guida, e da lui si rammenta
quella virtù ch'è forma per li nidi.¹⁰

L'iscrizione e l'immagine celeste dell'Aquila fungono da segni visibili della verità secondo la quale "nostra giustizia /effetto sia del ciel" (*Paradiso*, XVIII. 116-7), ossia del fatto che la giustizia, nel suo senso primario, è di natura divina. Questo concetto figura nell'iscrizione dell'inferno, in tal suo senso universale e primario: tale iscrizione esprime che Dio, per mezzo della creazione dell'inferno, ha obbedito ai requisiti della giustizia ("giustizia mosse il mio alto fattore" – *Inferno* III. 4). In altre parole diremo che Dio ha creato il luogo in cui – mettendo in vigore il principio della giustizia distributiva della remunerazione e del castigo, rispettando rigidamente la "legge del taglione" – punisce i colpevoli per mezzo delle punizioni corrispondenti alla natura e alla misura dei delitti commessi.

Dante ha distinto la giustizia distributiva, da una parte rispetto alla giustizia positiva, che è incorporata nelle leggi e nei codici, dall'altra nei confronti della giustizia intesa come virtù signorile e come categoria politica – anzi, persino da quanto oggi chiamiamo giustizia sociale, o giustizia della società ben ordinata. A quest'ultima accenna Carlo Martello,

¹⁰ *Paradiso*, XVIII. 109-111. È particolarmente importante l'uso dell'espressione "guidi": Dio non ha bisogno di alcuna guida, mentre l'uomo, e così Dante stesso, necessitano di una guida in tutte le proprie attività. Pensiamo ad Ulisse: „e piú lo 'ngegno affreno ch'í non soglio,/perché non corra che virtù nol guidi" (*Inferno* XXVI. 21-2). È da notare che il luogo citato ci riconduce anche a problemi estetici (della visualità), che però non possiamo trattare in questa sede. Dio anche nella sua qualità di artista (Colui che dipinge l'Aquila) è un creatore: non segue, ma *crea* un modello, una *forma* per le cose reali.

quando esamina l'indispensabilità dell'organizzazione sociale e ribadisce che il benessere dell'uomo esige che l'uomo stesso sia un *cittadino (cive)* inserito nell'ordine della società, come anche si ritiene necessario che nell'ambito di tale ordine ognuno possa trovare il proprio posto e svolgere un'attività adeguata (cfr. *Paradiso*, VIII. 115-120).

L'episodio dell'Aquila ha per tema principale la giustizia nel senso della virtù signorile. Di conseguenza i canti XVIII e XIX sono da leggersi innanzitutto come canti politici, che si integrano tra i grandi canti storico-politici della *Commedia*, come per esempio il canto VI su Giustiniano, o l'VIII su Carlo Martello, ambedue del *Paradiso*.

4. È facile riconoscere come l'ultima "M" dell'iscrizione celeste corrisponda al monogramma della monarchia terrena, mentre l'aquila che scaturisce da essa è l'aquila di Roma, le cui lodi erano state precedentemente tessute da Giustiniano, le cui parole mirano a chiarire che l'aquila è simbolo simultaneo dell'impero e della giustizia, "ché mal segue quello /sempre chi la giustizia e lui diparte" (*Paradiso*, VI. 104-5).

Dante chiarisce in diverse occasioni la questione fondamentale della propria riflessione a questo proposito, ovvero come mantenere in vigore nel mondo terreno-temporale – nell'attuale contesto politico – l'unità e l'armonia che sono peculiari per l'ordine del mondo divino. Nel *De monarchia* sostiene che "il genere umano massimamente assomiglia a Dio quando è massimamente uno",¹¹ affermandone la garanzia nell'impero, nel potere imperiale subordinato esclusivamente a Dio, non al Papa. La giustizia si realizza nell'esercizio esclusivo del potere da parte dell'impero: in questo qualsiasi azione che abbia per obiettivo la divisione dell'impero (come per

¹¹ Dante, *Monarchia*, in Dante, *Opere minori* (a cura di P.V. Mengaldo), R. Ricciardi, Milano-Napoli 1979, Tomo II, I/VIII, p.319.

esempio la *Donazione* di Costantino a Papa Silvestro, in conseguenza della quale venne sancita l'appartenenza di Roma alla Chiesa), risulta priva di fondamento giuridico, dato che l'ufficio imperiale ha il "compito di tenere il genere umano soggetto [e unito] a un suo volere e a un suo non volere".¹² Come vedremo, l'Aquila stessa è fondamentalmente un'allegoria di questa unità ardentemente desiderata, rappresentata in questa scena paradisiaca.

Il discorso dell'Aquila dal punto di vista tematico e del contenuto, ha due momenti rilevanti. Il primo è la risposta al dubbio di Dante relativo alla sorte degli individui di buon'animo che non hanno potuto conoscer Cristo, e che per questo non hanno ricevuto il battesimo (*Paradiso*, XIX. 67-90). Il secondo è la dimostrazione degli esempi negativi e positivi con riferimento agli individui che hanno agito rispettivamente contro o a favore della giustizia. L'elenco degli esempi negativi comincia con Papa Giovanni XXII (XVIII. 124-136), a cui segue l'invettiva contro i re ingiusti (XIX. 106-148), le cui azioni appaiono spaventose persino per i pagani ("Che poran dir li Perse a' vostri regi" – XIX. 112). Da questo momento l'invettiva assume la struttura di un *acrostico* che include tre volte tre terzine (tre terzine accomunate dall'iniziale "L", altre tre dalla "V", le ultime tre dalla "E": cfr. XIX. 114-141). La lettura delle tre lettere in sé non appare particolarmente significativa, ma resta un fatto notevole, se prendiamo in considerazione il famoso *acrostico* del canto XII del *Purgatorio* (25-63), applicato ugualmente dal poeta per presentare esempi negativi, con una sequenza di lettere che forma la parola "VOM" (uomo).

Gli esempi positivi sono rappresentati dalle anime che formano le membra dell'Aquila (XX. 31-72), ossia da Davide, l'occhio dell'Aquila, e da cinque altre anime, che formano

¹² *op. cit.*, III/X, p.477.

l'arco del ciglio dell'Aquila (sottolineiamo che l'Aquila viene osservata di profilo, quindi a chi osserva è visibile uno solo dei suoi occhi!). Tra le ultime cinque ci sono anche due pagani, l'imperatore Traiano e Rifeo, eroe troiano. Prescindendo dalla complessa giustificazione del modo in cui i due sono stati posti nel cielo, il poeta – quasi continuando le invettive precedenti – ne contrappone le figure a quelle dei papi e dei re cristiani, per dimostrare che esistono dei pagani ben più meritevoli della grazia, di quanto lo siano tanti cristiani (“molti gridan «Cristo, Cristo!», /che saranno in giudizio assai men *prope* / a lui, che tal che non conosce Cristo” – XIX. 106-8). A dir la verità, gli esempi positivi del canto XX, come anche quelli negativi dei due canti precedenti, sono poco più di un elenco arido di nomi, e non appartengono alle parti di miglior esito poetico della *Commedia*. Allo stesso tempo è innegabile la forza della satira dantesca nella conclusione del canto XVIII, dove il poeta si scaglia in un'invettiva contro Giovanni XXII, accusando il papa corrotto di adorare – assumendo l'immagine di San Giovanni Battista – il fiorino d'oro fiorentino, ignorando totalmente le figure dei Santi Pietro e Paolo (XVIII. 133-6):

Ben puoi tu dire: «l' ho fermo 'l disiro
 Sí a colui che volle viver solo
 E che per salti fu tratto al martiro,
 Ch'io non conosco il pescator né Polo».

L'incontro con le anime giuste solleva alcune questioni, oltre ad essere l'occasione per un'importante osservazione dal punto di vista della presente analisi. Una di queste è l'attribuzione di una particolare importanza ai numeri *sei* e *cinque*, nella scena in questione: importanza che sentiamo di sottolineare, giacché ci troviamo nel *sesto* cielo, di fronte a *sei* anime – inserendo quella di Davide nel computo. Il fatto poi che il ciglio dell'Aquila sia composto da *cinque* anime, rima

evidentemente con una serie di altri *cinque*. Solo riferendoci agli esempi più importanti ricorderemo che l'iscrizione celeste è formata da cinque parole, che dalla *M* della quinta parola prende forma l'Aquila. Vittore Branca – che a proposito ci offre anche altri esempi –, ricorda che il microcosmo stesso ha per numero centrale il *cinque*, numero del resto simbolo della perfezione umana.¹³

Tali connessioni ed interrelazioni, pur non contribuendo significativamente alla creazione di effetti poetici, né alla rappresentazione della drammaticità dei destini umani, indubbiamente rendono più fitte le reti dei significati tessute da Dante. Si può dunque affermare che gli esempi positivi siano anche incarnazioni della perfezione umana, e che il cielo di Giove sia il cielo della perfezione umana. Non è un caso, del resto, che i pagani beatificati, che per motivi eccezionali si trovano nel Paradiso, siano proprio uomini di illustrata eccellenza, acquisita in terra per mezzo del proprio senso di giustizia.

Osserveremo inoltre che, diversamente dalle situazioni “tipiche” (a posteriori diremmo “stereotipate”) in cui si svolgono gli incontri con gli abitanti dell'aldilà, il poeta dialoga in quest'occasione con l'Aquila, nonostante essa (diversamente dalle proprie parti, che invece rappresentano le anime di persone umane vissute in terra) non sia un essere *unico* di per sé, che possa avere un'esistenza propria in senso assoluto, in

¹³ Branca, *op. cit.*, p. 370. Facciamo inoltre notare che Dante, richiamandosi ad Aristotele, fa nel *Convivio* corrispondere proprio in questo modo il *pentagono* con la ragione, ossia con l'uomo che dispone della capacità superiore dell'anima. “Come levando l'ultimo canto del pentangulo rimane quadrangulo e non più pentangulo, così levando l'ultima potenza de l'anima, cioè la ragione, non rimane più uomo, ma cosa con anima sensitiva solamente, cioè animale bruto”. *Convivio*, IV/VII, in *DTO*, p.974.

quanto è piuttosto – se vogliamo – un disegno, un simulacro, la configurazione dell'insieme di numerosi parti autonome, come accade per una costellazione. D'altra parte neanche le anime che formano l'Aquila (o che sono persino nominate dal becco dell'Aquila), sono degli individui *distinti* in base al posto che occupano nella configurazione accennata: ciò viene precisamente espresso dall'attributo utilizzato dal poeta nella prima terzina del canto XIX, dove si nomina "l'anime conser-te". Queste anime dunque – nonostante di alcune ci venga segnalata la storia personale – non sono *individualizzate*. Di qui discende il corrispondente visivo del concetto che Dante formula della giustizia, ovvero del fondamento ultimo della giustizia. Ritourneremo in seguito su questo argomento, poiché è ora necessario analizzare il dubbio di Dante, inteso come tema principale del canto XIX, nonché la risposta al dubbio, che viene offerta dall'Aquila.

5. Immediatamente dopo che l'Aquila si è mostrata, sollevando le ali, nella totalità della propria figura, e ha dato inizio al suo discorso, Dante la interrompe, e prescindendo dalle solite introduzioni, anzi da Beatrice stessa, si rivolge direttamente all'Aquila, più precisamente alle anime che la formano (XIX. 25-33):

solvetemi, spirando, il gran digiuno
che lungamente m'ha tenuto in fame,
non trovandoli in terra cibo alcuno.
[...]
Sapete come attento io m'apparecchio
ad ascoltar; sapete qual è quello
dubbio che m'è digiun cotanto vecchio.

È notevole il fatto che – contrariamente ai riti e modelli di comportamento in uso negli episodi precedenti – in quest’occasione Dante non chiede il parere di Beatrice, anzi non le rivolge neanche uno sguardo, dal momento in cui perde di vista Cacciaguida. Nell’insieme dei tre canti dedicati al cielo di Giove, è come se la Donna non ci fosse. A livello narrativo dunque esiste una significativa scissione rispetto alla usuale forma del discorso, ma ciò sembra finora non aver attirato l’attenzione dei commentatori, fatta eccezione per Chimenz, che si è posto la domanda se questo passaggio in secondo piano di Beatrice non avesse un “significato nascosto”.¹⁴ Chimenz, non risparmiando persino delle osservazioni ironiche indirizzate ai dantisti che cercano delle spiegazioni a tutto, ha negato che si dovesse cercare un ulteriore significato più profondo in questo luogo, argomentando che Dante avrà pur commesso degli errori, dimenticando la regola, posta da sé e per se stesso, di dover continuamente esprimere il proprio rispetto nei confronti di Beatrice. Probabilmente è così, e non possiamo dire di più a questo proposito. Stante l’assenza di Beatrice, si verifica l’occorrenza per cui non le si attribuiscono commenti o speculazioni teoretiche: se la Donna dicesse qualcosa anche nel cielo di Giove, sarebbe inevitabile per lei esprimere la propria posizione, o addirittura una sentenza finale riguardo alla questione della giustizia, così da imprimere un sigillo, con il proprio accordo, a tutto ciò che si ascolterà da parte dell’Aquila. È evidente che lo scetticismo di Dante – conseguenza del proprio tormentarsi – è causato dalla teoria “ufficiale” (che pure rispecchia fedelmente lo spirito dell’epoca) resa esplicita nelle ammonizioni dell’Aquila.

Da parte nostra riteniamo pertanto poco credibile l’eventualità che Dante non abbia dato la parola a Beatrice per di-

¹⁴ Siro A. Chimenz, „Il canto XIX del *Paradiso*”, in Giovanni Getto, *Lecture dantesche*, Sansoni, Firenze [1964] 1970, vol. III: *Paradiso*, p.395.

strazione o dimenticanza: potremmo al massimo attribuirgli d'aver operato una specie di rimozione – in senso freudiano –, con l'aiuto della quale celare l'assenza di una risposta convincente e soddisfacente. L'assenza verbale di Beatrice non è solo un segno del tormento che – come lo stesso Chimenz riconosce – Dante sente a causa del dubbio, ormai da tanto tempo e in misura tale da costringerlo a rivolgersi impazientemente e direttamente all'Aquila; ma ciò rispecchia anche il fatto che Dante ritiene inconclusa e impossibile a concludersi la questione della giustizia.

Il problema, che tocca l'idea della giustizia nel suo fondamento, viene formulato come segue ed espresso per mezzo del becco dell'Aquila (XIX. 70-8):

[...] Un uom nasce a la riva
de l'Indo, è quivi non è chi ragioni
di Cristo, né chi legga, né chi scriva;
e tutti suoi voleri e atti boni
sono, quanto ragione umana vede,
senza peccato in vita o in sermoni.
Muore non battezzato e senza fede:
ov'è questa giustizia che 'l condanna?
ov'è la colpa sua, se el non crede?

L'Aquila ribadisce che chi, per motivi indipendenti dalla propria responsabilità, muore senza conoscere Cristo, "non battezzato e senza fede", non potrà mai giungere in cielo, indipendentemente dal fatto di esser vissuto prima o dopo Cristo (XIX. 103-5):

[...] A questo regno
non salí mai chi non credette 'n Cristo,
vel pria vel poi ch'el si chiavasse al legno.

Dante afferma lo stesso nella *Monarchia*, aggiungendo che l'umanità ha bisogno dell'aiuto della fede per comprendere e accettare l'esclusione di chi non ha conosciuto Cristo dalla cerchia delle anime beate, dato che la ragione – entro i propri limiti – non può considerare giusta tale sentenza: “nessuno, per quanto fornito in sommo grado delle virtù morali e di quelle intellettuali, tanto secondo l'abito quanto secondo l'atto, può salvarsi senza la fede, posto che non abbia mai avuto alcuna notizia di Cristo. Poiché la ragione umana da sé non può capire come ciò sia giusto; tuttavia lo può aiutata dalla fede”.¹⁵

Evidentemente la fede, che in questo luogo (e in molti altri) corregge la ragione e ne oltrepassa i limiti, è la fede *religiosa*. Bisogna però osservare a questo punto che ci sono alcuni luoghi testuali in cui Dante dà l'impressione di non ripetere semplicemente la solita tesi della subordinazione della ragione alla fede, individuando invece – a nostro parere – il problema molto più generale e moderno della relazione tra comprensione, accettazione e supposizione di verità. Il luogo testuale a cui ci riferiamo è il seguente (XX. 88-93):

Io veggio che tu credi queste cose
perch'io le dico, ma non vedi come;
sí che, se son credute, sono ascose.
Fai come quei che la cosa per nome
apprende ben, ma la sua quiditate
veder non pò se altri non la prome.

Le parole dell'Aquila – che come simbolo dell'Impero rappresenta la giustizia terrena – possono essere interpretate nel modo seguente: in quanto accettiamo e crediamo nelle parole

¹⁵ *Monarchia*, ed. cit., II/VII, p.407.

di qualcuno (nella cui autorità confidiamo) che una cosa è *in un certo qual modo*, ciò non significa ancora la *comprensione* della cosa in questione. La fonte della fede – nel senso di “belief” – è in questo caso semplicemente l’autorità, e non il riconoscimento basato sulla valutazione autonoma. Dunque, qui si tratta di un semplice sapere a livello *verbale*: si conoscono i nomi delle cose, ma non le “cose stesse” (l’“essenza” di esse).

Sullo sfondo delle parole dell’Aquila si tratteggiano i due concetti di fede, oltre a divenir visibile la differenza tra le due logiche del “credere”: quella tra credere “*in qualcosa*” e credere “*qualcosa*”. Il primo caso rappresenta l’impegno assoluto, la convinzione che esclude qualsiasi tentativo di revisione delle opinioni accettate (ovvero l’“incorreggibilità” del giudizio), in sostanza la forma religiosa della fede, mentre nel secondo siamo di fronte alla *supposizione*, che possiamo assumere – su base autoritaria – da altri, ma anche formare e sostenere su base empirica o deduttiva. È evidente come già questa mera distinzione ponga in una prospettiva diversa la concezione dantesca della relazione tra fede e sapere, su cui si basa l’opera di Dante – la sua struttura narrativa e il suo contenuto filosofico-teologico. Non possiamo spingerci oltre su questa strada, che in futuro (rispetto a Dante) lontano condurrà alla formulazione dei problemi epistemologici fondamentali, giacché l’Alighieri stesso ha formulato a questo riguardo solo un’intuizione, senza sviluppare oltre tale problematica.

Tornando al problema principale dell’episodio, bisogna dunque sostenere che alla legge rigida instauratasi nei confronti dei pagani, non esiste eccezione. Non può essere considerata un’eccezione neanche l’ascesa al cielo di Traiano e di Rifeo, perchè “D’i corpi suoi non uscir, come credi, /gentili, ma cristiani, in ferma fede” (XX. 102-3). Infatti Traiano, grazie alle preghiere di Gregorio Magno, è stato risuscitato da Dio. La

risurrezione ha permesso all'anima dell'imperatore romano (come ricorda anche San Tommaso) "ch'a la morte seconda /fu degna di venire a questo gioco [di ascendere beata nel cielo]" (XX. 116-7). San Tommaso aveva inoltre completato il quadro aggiungendo una chiosa in questo senso fondamentale anche per Dante: dall'esempio non risulta che ciò sia, in senso generico, il risultato dell'intervento provvidenziale, giacché le cose – in armonia con la legge generale – per lo più accadono in modo diverso da quello che in casi privilegiati è lecito.¹⁶

Per quanto riguarda Rifeo, nel suo caso si deve parlare del miracolo della fede precristiana, fede "implicita". L'uomo ha meritato di poter ascendere – in seguito alla morte di Cristo – dall'inferno al paradiso grazie alla sua personale capacità – per mezzo di una grazia particolare – di intuire la redenzione, per cui si sono impiantate nel suo animo le tre virtù teologiche, il possesso delle quali "sostituisce" l'appartenenza alla cristianità in quanto risultato della rivelazione.¹⁷ Fonte letteraria dei caratteri che ne animano la figura è un breve episodio dell'*Eneide*, nel quale Rifeo appare tra gli eroi deceduti durante la distruzione di Troia. Dante ha evidentemente segnalato il suo posto nel cielo tra le anime giuste, perchè Virgilio l'aveva caratterizzato come campione del diritto e della giustizia massimamente riconosciuto tra i Teucrici ("iustissimus unus qui fuit in Teucris et servantissimus aequi").¹⁸

¹⁶ cfr. San Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* III, „Appendice alla parte III”, Qu. 71, Art. 5 („Risposta alla Replica 5.”), in *The Summa Theologica of Saint Thomas* (translated by Fathers of the English Dominican Province), Great Books of the Western World 19-20, Enciclopedia Britannica INC., Chicago-London-Toronto 1984, Vol. II, p.908.

¹⁷ cfr. XX. 127-9

¹⁸ Virgilio, *Eneide*, II 26-7.

Rifeo, come del resto Traiano, è un'eccezione alla regola: il suo merito è quello di essere stato *prescelto* dalla grazia nonostante fosse pagano. Dante sa bene che né le eccezioni alla regola, né la regola stessa che esclude dal paradiso gli innocenti e i virtuosi vissuti prima di Cristo, sono compatibili con le esigenze della giustizia: come sempre accade in questi casi, l'insufficienza della ragione viene chiamata a giustificare l'incompatibilità. L'Aquila ricorda infatti che "ne la giustizia sempiterna /la vista che riceve il vostro mondo, /com'occhio per lo mare, entro s'interna" (XIX. 58-60). Qualsiasi tentativo ulteriore di comprendere questo enigma non solo è superfluo, ma addirittura ingiustificato e riprovevole, perchè – qui la voce severa dell'Aquila riecheggia l'avvertenza della *Lettera ai romani* –: chi siamo noi per formulare dei giudizi su una cosa qualsiasi?¹⁹ ("Or tu chi se' che vuo' sedere a scranna, /per giudicar di lungi mille miglia /con la veduta corta d'una spanna?" – XIX. 79-81.)

Alla luce della fede la giustizia deve essere considerata equivalente alla volontà divina: "La prima volontà, ch'è da sé buona, /da sé, ch'è sommo ben, mai non si mosse. /Cotanto è giusto quanto a lei consona: /nullo creato bene a sé la tira, /ma essa, radiando, lui cagiona" (XIX. 86-90). In questo passo ben si vede come tra le due alternative, ossia che 1) Dio vuole una cosa, perché essa è per natura buona e giusta, o che 2) una cosa è buona e giusta perchè Dio la vuole, l'Aquila faccia appello alla seconda. È giusto che coloro che non sono battezzati, siano pure essi senza peccato e pieni di virtù, non possono arrivare al cielo; e ciò è giusto perchè Dio così vuole. A livello formale, dunque, è questa la risposta alla domanda di Dante.

Tale risposta non ha niente di nuovo, se pensiamo che già gli spiriti del Limbo, da noi incontrati nel IV canto dell'*Inferno*,

¹⁹ "O uomo, tu chi sei per disputare con Dio?" *Romani*, 9, 20.

si trovano in quel luogo specialissimo (come Virgilio stesso, che è anch'egli membro di questo gruppo – cfr. *Inferno*, IV. 39) perché nonostante fossero senza peccato, non furono in grado di “adorar debitamente a Dio” (*Inferno*, IV. 38). Anzi, già nel I canto dell'*Inferno* Virgilio chiarisce come proprio a causa di questo difetto potrà accompagnare Dante solo nei primi due regni dell'oltretomba, essendogli negato il Paradiso (*Inferno*, I. 124-6):

ché quello imperador che là sù regna
perc'ì fu' ribellante a la sua legge,
non vuol che 'n sua città per me si vegna.

In seguito, nel IV canto, Virgilio spiegherà nei dettagli come tra le persone nate prima di Cristo, ad eccezione di Adamo e di alcuni personaggi dell'Antico Testamento, “spiriti umani non eran salvati” (IV. 63). Niente e nessuno potranno redimerli da questo loro difetto immeritato, che non è controbalanciato dalle proprie virtù (cfr. *Inferno*, IV. 33-8).

In realtà le parole dell'Aquila diventano peculiari proprio per quest'antecedente, ossia per il fatto che Dante riprende un problema che precedentemente sembrava esser già stato esaurito e concluso. Riproporlo dimostra come Dante ritenesse moralmente inquietante il fatto che si privasse un intero gruppo di anime del premio della beatitudine,²⁰ non avendo trovato

²⁰ Non è la prima, né sarà l'ultima volta che ci ritorna. Un attributo quasi perpetuo di Virgilio è quello di non aver peccato, pur non essendo cristiano: „Io son Virgilio; e per null'altro rio /lo ciel perdei che per non aver fé” (*Purgatorio*, VII. 7-8). „Quivi sto io con quei che le tre sante /virtù non si vestiro, e senza vizio /conobber l'altre e seguir tutte quante” (*Purgatorio*, VII. 34-6): dunque pur mancando delle virtù teologiche, egli seguì tutte le virtù cardinali. Inoltre, nel canto XXXII del *Paradiso* la linea teoretico-teologica dell'intera opera si conclude – ormai in forma dottrinale – proprio con la trattazione di questo problema.

una risposta soddisfacente alla questione che oggi individueremmo come una *discriminazione*, e che in effetti rispecchiava negli ambiti celesti alcune abituali *discriminazioni* medievali (cfr. *Inferno*, IV. 43-5). Diversi luoghi testuali dell'episodio dell'Aquila dimostrano che per Dante tutto ciò non era un mero problema teologico e astratto, ma un problema morale: rivolgendosi all'Aquila – o, per meglio dire, alle sue parti –, il poeta parla ancora di quella sete insaziabile suscitata dall'irrisolvibilità del suo dubbio. Come si era visto, l'Aquila pur rispondendo alla domanda di Dante non fa altro che insistere su ciò che si sarebbe dovuto chiarire già nel Limbo: Dio vuole che i non-battezzati non possano ottenere la beatitudine. Ai nostri occhi ciò è solo apparentemente una risposta, che al massimo serve per tranquillizzare o per convincere chi pone la domanda, mentre non è affatto adatta per spiegare e rendere razionalmente accettabile il carattere giusto del giudizio discriminatorio.

Ovviamente il valore estetico, la "verità artistica" di un'opera poetica non consiste nella sua eventuale capacità di dare una risposta razionale secondo i criteri di una dimostrazione logica, a certe questioni teologiche e filosofiche formulate in concetti astratti. E Dante non può essere nemmeno accusato di non essere in grado di dare una risposta tale. Invece è un suo merito – cosa non abituale alla sua epoca – di aver espresso continuamente il dubbio e la perplessità causati da una tesi teologica apparentemente accettabile che, dal punto di vista della fede, dev'essere accettata per forza. Si deve sottolineare che l'esclusione dal paradiso di un intero gruppo di anime meritevoli, significa escludere una parte dell'umanità dalla validità della giustizia remunerativa che – in linea di principio – è necessariamente universale. Così come – secondo l'insegnamento averroistico esplicitamente riformulato nella *Monarchia* – è universale pure l'"intelletto possibile": "l'opera-

zione propria del genere umano, *preso nella sua totalità*, è di farsi che in ogni momento tutta quanta la potenza dell'intelletto possibile sia in atto".²¹ Mettere in atto la potenzialità dell'intelletto possibile deve essere la capacità per eccellenza, lo scopo esistenziale dell'intera umanità. Quest'idea dell'universalità è in contraddizione con la concezione discriminatoria della beatitudine. Inoltre è in contraddizione con l'ideale fondamentale e con l'ipotesi di principio della *Divina Commedia*, secondo cui l'argomento dell'opera, in senso allegorico, consiste nel formulare un giudizio sull'uomo *come tale* secondo la misura della giustizia. Ovvero, come possiamo leggere nell'*Epistola a Can Grande della Scala*: l'argomento dell'opera è l'uomo, "prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem est iustitie premiandi et puniendi obnoxius".²²

Dante era cosciente della tensione e dell'eventuale scissione che il proprio dubbio poteva causare nei fondamenti dell'intero sistema di pensiero alla base della sua opera. Ma forse si può affermare, senza rischi di sovrainterpretazione, che fosse cosciente – o almeno che "l'autore modello" del testo fosse cosciente – della contraddizione che indubbiamente sussiste tra l'universalità dell'obiettivo perseguito dall'intera umanità e il carattere di esclusività della beatitudine. Allo stesso tempo però è proprio questa tensione che spiega il carattere ultratemporale del messaggio della *Divina Commedia*.

6. Da ciò che si è detto finora è chiaro che a livello strutturale e tematico (ossia dal punto di vista filosofico-teologico), come anche a livello poetico, esiste una stretta connessione tra i canti dedicati al cielo di Giove e le scene che si svolgono nel Limbo. Riteniamo a questo punto necessario soffermarci sull'argomento.

²¹ *Monarchia*, I/IV, p.303 (corsivi di chi scrive)

²² *Episole*, XIII. 11.

La relazione strutturale tra i due episodi può essere riassunta nel modo seguente: avanzando nell'azione del "romanzo teologico", in ambedue i casi giungiamo a dei punti in cui lo stesso luogo ci invita a riflettere sul problema dei non-credenti buoni e virtuosi. Il problema filosofico-teologico nel cielo delle anime giuste è: com'è possibile che il merito non riceva la giusta *rimunerazione*? Nel Limbo è invece piuttosto: com'è possibile che le anime, nonostante tutti i loro meriti, senza alcuna colpa propria, debbano *scontare una pena* (anche se in una forma lieve, ossia nella forma di una *privazione*, e non in forma di una *punizione positiva*)? I due problemi, caratterizzati da segni contrari, appaiono simmetrici, ed anche a livello poetico sboccano in conseguenze analoghe, dato che in ambedue i casi sorge un contrasto drammatico tra la fede da una parte (all'ordine della quale pure il poeta deve obbedire, come in effetti fa) e la ragione dall'altra, che non accetta come giusto ciò che la fede ordina di accettare. Oltre a tutto questo le sorti umane, illustrate dagli esempi dei non-credenti meritevoli, suscitano una compassione profondamente vissuta dall'osservatore e dal lettore, in modo che il contrasto tra fede e ragione viene ampliato nel conflitto tra fede e umanità.

Ciononostante i problemi formulati nel cielo di Giove e nel Limbo non sono del tutto simmetrici: dal punto di vista del nostro tema il Limbo assume importanza perchè Dante lo considera come un posto intermedio tra la penitenza infernale e la beatitudine paradisiaca. Diversamente dalla contrapposizione dicotomica – accettata dallo stesso Dante –, tra bene e male, tra virtù e peccato, il poeta vede nel Limbo una possibile risoluzione, una specie di "terza via", che fino ad un certo punto gli dà sollievo nell'angoscia soffocante dei dilemmi che lo tormentano. Si tratta del mondo del "duol senza martiri" (*Inferno*, IV. 28), dove le anime vivono "senza speme [...] in disio" (*Inferno*, IV. 42): in altre parole, le anime in que-

stione sono costrette a desiderare la visione di Dio senza poter mai averne soddisfazione.

Ricorderemo che il Limbo di Dante ha per lo meno due antecedenti,²³ il primo dei quali evidente nell'insegnamento teologico sull'orlo superiore degli Inferi (riconducibile a Luca 16, 22), riservato – secondo i teologi cristiani – da una parte agli ebrei giusti che credono nella venuta di Cristo, e che in seguito ad essa vengono assunti in cielo (“limbus Patrum”), dall'altra parte ai bambini non battezzati (“limbus puerorum”). Il secondo antecedente è reperibile nella descrizione virgiliana dei Campi Elisi, nel canto VI dell'*Eneide*, descrizione che – secondo la constatazione tante volte ripetuta dalla filologia dantesca – ha esercitato un'influenza decisiva sull'idea sorprendentemente innovativa del poeta. Nel Limbo dantesco infatti – contrariamente ai pareri teologici competenti, ma in consonanza con Virgilio – oltre ai bambini vi sono anche degli adulti (“eran molte e grandi, /d'infanti e di femmine e di viri” – *Inferno*, IV. 29-30). Anzi, alcuni di essi – i grandi spiriti – hanno persino il privilegio di poter illuminare con la luce del proprio animo l'oscurità infernale, e di poter continuare le loro conversazioni su temi sublimi in un “nobile castello”. Si trovano qui non solo i grandi dell'antichità greco-romana, ma persino alcuni esponenti dell'Islam, come i dotti Avicenna e Averroé, o il condottiero conquistatore di Gerusalemme, il Saladino! L'acquisizione del modello virgiliano dei Campi Elisi, come anche il popolamento del Limbo per mezzo dei pagani magnanimi, rappresentano un distacco radicale rispetto all'intera tradizione teologica, ivi inclusa la concezione teologica dell'epoca di Dante. È significativo che fino all'Ottocento non si trovi neanche un commentatore che non abbia espresso il pro-

²³ I problemi relativi al Limbo dantesco sono analizzati in modo eccellente da Giorgio Padoan ne „Il limbo dantesco”, in Id., *Il pio Enea, l'empio Ulisse*, Longo, Ravenna 1987, pp.103-124.

prio disaccordo – per quanto riguarda il tema degli abitanti del Limbo – nei confronti Dante.

Le parole dell’Aquila nel cielo di Giove e quelle di Virgilio nel Limbo, si pongono dunque in un rapporto di consonanza, se guardiamo alla loro essenza: per i pagani non c’è beatitudine giacché il peccato originale pesa su di essi come su qualsiasi essere umano, e senza il battesimo non possono ricevere l’assoluzione. Nonostante tutto questo, sembra che ci sia un rimedio per l’offesa sofferta dal nostro senso di giustizia: le grandi anime non condividono la sorte di coloro che sono veramente peccatori e si trovano nell’inferno in conseguenza dei propri peccati. Le grandi anime a cui accenniamo non sono tormentate da sofferenze fisiche (come i veri peccatori), ma da sofferenze spirituali. La ragione e il senso di giustizia del lettore contemporaneo – e del viaggiatore di allora – non sono però soddisfatti neanche da questo. Già nel Limbo Dante esprime la propria costernazione, con un accento che darà il tono di base alle parole indirizzate all’Aquila (*Inferno*, IV. 43-5):

Gran duol mi prese al cor quando lo ‘ntesi
però che gente di molto valore
conobbi che ‘n quel limbo eran sospesi.

7. Ritorniamo adesso al problema della relazione tra l’Aquila e le parti che la formano. Si è visto che le anime, pur essendo nominate – solo alcune di esse –, non sono *individualizzate*: in un certo senso solo l’Aquila si comporta come essere autonomo e particolare, è la sola a parlare. Le parole pronunciate dall’uccello celeste sono pronunciate dalle anime tutte insieme, ma suonano come se parlasse solo l’Aquila. Nel meta-linguaggio dell’interpretazione potremmo dire che le diverse voci prodotte individualmente dalle anime si fondono in un’u-

nica voce, che forma la sostanza sonora di un unico atto discorsivo [speech-act], la cui esecutrice, il cui soggetto agente è l'Aquila. Le parti si fondono nell'*intero*. Tutto ciò è ben segnalato dai paragoni tratti dall'esperienza sensibile, che introducono la domanda dal poeta rivolta all'Aquila (*Paradiso*, XIX. 19-24):

Cosí un sol calor di molte brage
si fa sentir, come di molti amori
usciva solo un suon di quella image
ond' io appresso: «O perpetüi fiori
de l'eterna letizia, che pur uno
parer mi fate tutti vostri odori.

L'unità che in questo modo si crea ha un segno grammaticale del tutto particolare nell'uso dei pronomi: "ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro, /e sonar ne la voce e «io» e «mio», /quand'era nel concetto «noi» e «nostro»" (XIX. 10-2). In questo esempio i pronomi personali alla prima persona singolare e plurale, dal punto di vista del referente sono identici, cosa che ci viene confermata dalla mutua sostituibilità dei pronomi possessivi singolari e plurali. Dante ha dunque trovato in questo episodio un mezzo linguistico veramente originale per mostrare che nell'"io" dell'Aquila si realizza l'unità del "noi" della moltitudine o della società. L'"io" dell'Aquila si manifesta, per così dire, come "soggetto collettivo".

Ci sono altri luoghi testuali d'importanza notevole, dove si può osservare una corrispondenza simile tra le forme della prima persona singolare e plurale dei pronomi. Pensiamo, per esempio, all'*incipit* dell'*Inferno*, in cui è facilmente riconoscibile come sia il pronome riflessivo in prima persona singolare (*mi ritrovai*) che il pronome possessivo alla prima persona plurale (*nostra vita*), si riferiscono in modo duplice allo stesso sog-

getto. Da una parte si riferiscono al narratore, dall'altra all'umanità intera, rappresentata nell'oltretomba dal poeta (*Inferno*, I. 1-3):

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

È plausibile che la concezione della soggettività collettivistica, rappresentata visualmente dall'Aquila, sia interpretabile anche partendo dall'approccio della filosofia dell'anima [philosophy of mind], giacché ci riconduce alla teoria dell'"intelletto possibile" delineata nella *Monarchia*. L'esistenza umana si distingue dalle altre forme di esistenza proprio perché si fonda sull'attuarsi dell'intelletto possibile. Siccome a livello dell'individuo singolo quest'attuazione non può essere pienamente realizzata, è necessario che "vi sia una moltitudine nel genere umano, per mezzo della quale tutta questa potenza venga attuata".²⁴ Questa moltitudine deve essere necessariamente l'universalità del genere umano, ossia – come si è già accennato – il "genere umano, preso nella sua totalità",²⁵ che a sua volta (in base all'esempio dell'Aquila) dev'essere immaginata come un soggetto collettivo che dispone di una realtà propria peculiare. La moltitudine realizza (attualizza) "tutta quanta la potenza dell'intelletto possibile"²⁶ per mezzo di un'attività *peculiarmente sua*. A questo punto il poeta attribuisce il primato alla totalità rispetto all'individuale e al particolare. Senza entrare nei dettagli del dibattito continuo sul tanto discusso "averrosimo" di Dante,²⁷ vale la pena di osservare

²⁴ *Monarchia*, I/III, p.299.

²⁵ *Monarchia*, I/IV, p.303.

²⁶ *ibidem*.

²⁷ È da tenere presente che Dante stesso, nel corso della trattazione delle condizioni dell'attuazione dell'intelletto possibile, ha fatto espli-

che le concezioni che saranno formulate molti secoli dopo la morte del poeta fiorentino, sottolineando il primato del *genere* ed il cui esempio più rilevante sarà l'idealismo tedesco, non saranno caratterizzate solo come totalitarie od olistiche, ma anche come "averroistiche". Così accade che Herder accusi di "averroismo" Kant, perché Kant cerca l'obiettivo della storia a livello del *genere*, ossia della *Gattung*, e non a livello dell'individuo.²⁸

Si ricongiungono le fila, riguardo alla natura, alla ragione umana e alla giustizia. Secondo l'insegnamento della *Monarchia*, per il raggiungimento dell'obiettivo dell'uomo, ossia per la piena realizzazione delle proprie capacità intellettuali, è essenziale l'attività complessiva del *genere* umano, la cui *condicio sine qua non* è, a sua volta, la piena armonia tra gli individui e le comunità parziali dell'umanità: un'armonia tale che si manifesta nella comunità *univoca* delle anime che – per mezzo del becco dell'aquila – dicono: "io". La *condicio sine qua non*, dunque, è l'*unità* della ragione e della comunità umana.

Al centro del pensiero dantesco sta proprio questa concezione di unità. In ultima analisi è proprio questo il principio ordinatore del mondo rappresentato nella *Divina Commedia*. Il poema, letto sotto questo aspetto, è il dramma del contrasto tra unità e disunione, tra concordia e discordia, tra guerra e pace. Diversamente dal caso della struttura narrativa, che divide in tre parti l'itinerario ultraterreno del nostro eroe, dal punto di vista del dramma sopraccennato ci rivela un mondo bipolare ovvero, per meglio dire, ci troviamo di fronte a due

cito riferimento al gran commentatore di Aristotele: "di questo avviso è [...] Averroé nel commento ai libri dell'*Anima*". *Monarchia*, I/III, p. 301.

²⁸ Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in Herder, *Zur Philosophie der Geschichte*, Aufbau-Verlag, Berlin 1952, II, p.213.

condizioni possibili del mondo, la prima delle quali sarebbe lo stato del mondo attuale, perpetuamente colpito dalla discordia e dai conflitti; la seconda l'immagine utopistica di un mondo in armonia. Nel primo caso abbiamo la scomposizione del giusto ordine mondiale, mentre nel secondo si ristabilisce in forma immaginaria il giusto ordine mondiale.

In questo modo i tre regni dell'oltretomba, percorsi dall'eroe nel corso delle tre cantiche, non si differenziano in base al loro referente ed al loro contenuto concettuale-ideologico, ma in base alla propria struttura narrativa. Senza dover riabilitare la distinzione crociana tra struttura e poesia, bisogna riconoscere che gli elementi chiamati *allogri* (strutturali) da Croce, e tra questi la descrizione dell'aldilà e del viaggio ultraterreno, servono solo come quadro di superficie per orientarci nel mondo della *poesia* e per scoprirne il principio ordinatore. Dobbiamo infatti prendere sul serio la caratterizzazione veramente plastica di Hegel della *Divina Commedia*: così com'erano gli uomini, nelle loro attività e nelle loro sofferenze, nelle loro intenzioni e nelle realizzazioni di esse, così stanno dinanzi a noi, per l'eternità, come irrigiditi in forma di statue di bronzo.²⁹ Ciò significa che il poema, per quanto riguarda il suo argomento e il suo contenuto concettuale, non tratta dei tormenti infernali, delle pene del purgatorio e della beatitudine paradisiaca, ma dei conflitti carichi di contraddizioni della vita terrena, e dell'utopia della riconciliazione. Tenendo presente l'immagine hegeliana, il poema mostra un'immagine di questo mondo, prescindendo in senso astratto dalla temporalità. In oltre, a critica dello stesso, ci proietta un'altra immagine, che rappresenta l'aspirazione alla pace. Dante, come suggerisce il

²⁹ cfr. G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica* [in base alla traduzione ungherese: *Eszttékai előadások*], Akadémiai, Budapest 1980, III, p.313.

titolo del volume ormai classico di Auerbach, è il poeta del mondo terreno.³⁰

Le storie drammatiche raccontate dai diversi personaggi, le sofferenze da loro subite come penitenze, generalmente fanno parte della vita del mondo terreno, mentre le rappresentazioni di situazioni statiche, che esprimono la pace, la beatitudine e l'armonia, appartengono per lo più al mondo dell'utopia. La vita di questo mondo viene rappresentata per lo più nelle scene dell'*Inferno* e in misura minore in quelle del *Purgatorio*; il mondo utopico invece – comprensibilmente – appare innanzitutto nei canti del *Paradiso*. Formulando tutto ciò in modo più accentuato, ma senza intenzione di introdurre caratteri spiritosi o ironici, si può affermare che l'inferno di Dante sia la vita di questo mondo. Il mondo delineato nei canti dell'*Inferno* è lo scenario delle lotte spietate tra individui e fazioni, e i peccati rappresentati da Dante, come anche le pene, sono prodotti di questo mondo scomposto dalla discordia. Indipendentemente da ciò, gli istigatori di discordia hanno un luogo di penitenza a parte in una delle ultime bolge, e non è un caso che ricevano dei castighi tanto terribili, come quello di Maometto, che viene e va tagliato in due (*Inferno*, XXVIII. 31), o di Bertran de Born, che "l capo tronco tenea per le chiome, /pesol con mano a guisa di lanterna: /e quel mirava noi e dicea: «Oh me!»" (*Inferno*, XXVIII. 121-3).

Ovviamente, pure le numerose invettive delle ulteriori due cantiche (come l'invettiva dell'Aquila contro i re cristiani) rappresentano il mondo reale, mentre lo stato utopico del mondo (contrapposto alla realtà) nel quale regna la giustizia,

³⁰ Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Verlag Walter de Gruyter und Co., Berlin und Leipzig, 1929. Il fatto che Dante sia capace di connettere il punto di vista della trascendenza con la rappresentazione del mondo terreno, secondo Auerbach si spiega col „realismo figurale“ del poeta.

viene presentato proprio nei canti dell'Aquila, con un'intensità che supera molti altri canti del *Paradiso*.

Come ultima precisazione dobbiamo aggiungere a tutto ciò che la rappresentazione convincente di tale ordine d'armonia e d'unità non si trova nelle risposte, o nelle speculazioni sulla beatitudine, e nemmeno negli esempi positivi o negativi dell'Aquila. Si è visto infatti che le parole espresse mediante il becco dell'uccello celeste sono adatte solo formalmente, in base alla propria autorità, a sciogliere il dubbio percepibile nelle domande del poeta, e in realtà suscitano inquietudine. L'utopia dell'armonia completa tra gli individui viene rappresentata innanzitutto nell'*immagine* dell'Aquila, tra l'altro in quei paragoni e metafore poetici meravigliosi, che – per mezzo dell'uso di tutte le possibili modalità sensitive – rivelano la superiorità della *totalità*, composta da parti singole.

Traduzione di József Nagy