

## Lectura Dantis Turicensis: Il *Purgatorio*

Uno dei rimproveri che sono stati mossi in passato al genere della *lectura Dantis* è quello di concentrare la propria attenzione dentro i limiti di un unico canto della *Commedia* e così, anziché fornirne un accesso credibile, frazionare il pensiero e sezionare il flusso unitario del poema sacro; finendo per fare come quegli eruditi di cui, con mordente polemico e senso di superiorità, il De Sanctis scriveva che «si affannavano a cercare il senso de' versi strani» in una «serie di commenti che spesso in luogo di squarciare il velo lo fanno più denso».

Chi ha seguito la *Lectura Dantis Turicensis* (all'Università di Zurigo fra il 1997 e il 2001) può testimoniare che in questo caso è stato spesso vero il contrario: l'interpretazione del singolo canto ha sovente offerto lo spunto per leggere tutta la cantica – e a tratti l'intera opera – sotto una luce nuova, particolare, pertinente, così come un diamante può essere osservato da cento angolazioni senza per questo smettere di essere un diamante. Nel secondo volume di quest'opera gigantesca, uscito a un anno di distanza dall'*Inferno*<sup>1</sup> (dedicato a Scartazzini) e dedicato a un altro svizzero «fine lettore di Dante», Theophil Spoerri, sono raccolte le *lecturae* dei 33 canti del *Purgatorio*. Un numero consistente di esse porta le firme dei due curatori, i quali hanno dato alle loro analisi impronte metodologiche diverse: Michelangelo Picone, che ha letto nove canti, si è servito prevalentemente di una prospettiva intertestuale (basata sul dialogo con le fonti) e tipologica, mentre Georges Güntert, che si è cimentato con cinque canti, ha privilegiato un'analisi narratologica e semiotico-strutturale («la partizione del canto – spiega fra l'altro – non è un punto trascurabile dell'esegesi, poiché

la distinzione delle parti fra sé equivalenti, costituisce, a mio modo di vedere, il primo passo verso la conoscenza del principio organizzatore sotteso al significato del canto»). Due canti sono stati affidati ad Antonio Stäubli e due a Maurizio Perugi, mentre di un canto ciascuno si sono occupati Johannes Bartuschat, Alessandro Ghisalberti, Karlheinz Stierle, John A. Scott, Andreas Kablitz, Bodo Guthmüller, Annalisa Cipollone, Luca Carlo Rossi, Vittorio Panicara, Luciano Rossi, Zygmunt G. Baranski, Remo Fasani, Bernhard König, Corrado Bologna e Saverio Bellomo.

Ora, recensendo questo secondo volume della lettura zurighese, abbiamo scelto di tracciare una sorta di identikit del *Purgatorio* seguendo proprio queste interpretazioni dei singoli canti – quasi tutte degne di notevole attenzione – che proiettano una luce di volta in volta nuova sull'intera seconda cantica.

Il monte del Purgatorio – spiega Kablitz nella sua ricca e interessante lettura del XIII canto – «rivela le conseguenze ontologiche della venuta del *verbum Dei* nel mondo corporale» e «rende manifeste le conseguenze della sua incarnazione, della presenza fisica del *logos* trascendente». «Per questo il Purgatorio non è più soltanto un segno dell'ascensione dell'uomo a Dio, ma permette anche l'ascensione effettiva dell'uomo al Paradiso. E non soltanto simbolicamente, ma effettivamente la luce del sole conduce gli uomini al Paradiso».

Il nome «Purgatorio» – spiega Ghisalberti – risale alla seconda metà del XII secolo con un passaggio «dall'espressione “in igne purgatorio” (dove “purgatorius” è aggettivo riferito al fuoco o al luogo), al sostantivo

<sup>1</sup> Cfr. la mia recensione: *Lectura Dantis Turicensis. L'Inferno*, in: «Quaderni grigionitaliani», 69 (luglio 2000) 3, pp. 277-280.

“purgatorium”». Nel suo commento al IV canto, «intimamente legato all'intera Cantica», lo storico della filosofia medievale illustra l'antropologia dantesca e individua uno dei principi costruttivi di questi primi canti nel pentimento e nel periodo di espiazione, che «può essere abbreviato dalle preghiere dei viventi»; rileva inoltre che le anime serbano un desiderio di perfezione, «una forte volontà di purificazione e una grande tenacia». Nell'Antipurgatorio, mentre si delineano il ruolo della ragione dentro i contorni della natura e i suoi limiti nell'ambito soprannaturale, si comincia la salita del monte «che da difficoltosa si fa sempre più facile, mano mano che si sale», sempre nel rispetto della proibizione di proseguire il cammino durante la notte.

Tra i tre regni dell'oltretomba – scrive Güntert – il secondo è l'unico «che conosce propriamente una dimensione temporale; dimensione indicata dal movimento progressivo del sole» che è parallelo al viaggio percorso da Dante-personaggio. Nel III canto lo studioso zurighese individua in Manfredi «una figura emblematica, rivelatrice della realtà purgatoriale, e tale da poter caratterizzare la situazione delle anime penitenti nel regno oltremondano».

Tutte le anime incontrate lungo le pendici del «monte che [...] altrui dismala» si trovano in un mondo transitorio, nel bisogno «della distanziamento dalle esperienze terrene» (Picone, V), tendono verso «il recupero della volontà naturalmente buona» (Bartuschat, I) e «sono in movimento verso il vertice del monte diletto, dove le attende il Paradiso celeste» (Stierle, XI) e la «conoscenza divina» (Picone, II).

Pur riconoscendo che «la tematica penitenziale è predominante nel *Purgatorio*, e che la purificazione dei propri peccati è il *Leit-motiv* che percorre la cantica da un capo all'altro», nella sua lettura del IX can-

to Picone contrappone al «simbolismo religioso dei tre scalini» posti davanti alla porta del regno santo, una sua personale lettura poetologica e mitologica. Dirà poi che «il *Purgatorio* [...] si presenta costitutivamente come il *locus* dei valori relativi che tendono a diventare assoluti, come la sede deputata per la confessione dei falsi valori e l'affermazione dei veri valori» (XXVI).

«Col canto decimo entriamo nello spazio testuale del *Purgatorio* vero e proprio, che comprende 18 canti, dal X al XXVII» e il cui sistema di ordinamento morale, fondato sui sette peccati capitali, «– a differenza di quello valido per l'*Inferno* – non deriva dall'*Etica* aristotelica, bensì dalla tradizione patristica». Sottolineando la coerenza e la linearità del pensiero dantesco, ai sette vizi (superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola e lussuria) si contrappongono sui vari ripiani del monte le sette virtù (umiltà, carità, mansuetudine, *strenuitas*, *liberalitas*, sobrietà e castità), illustrate dagli *exempla virtutis*, di cui «circa la metà è tolta dai Vangeli [la vita della Vergine offre un esempio per ogni virtù], dall'Antico e dal Nuovo Testamento, e dunque dalle sorgenti della rivelazione cristiana; l'altra metà è desunta dalla storia profana e dalla mitologia» (Güntert, X, con tabella riassuntiva).

In ogni girone, dopo l'incontro con le schiere dei penitenti o dei singoli peccatori «un angelo pronuncia una beatitudine evangelica mentre cancella la P del vizio purgato ed esorta il pellegrino a salire» al prossimo girone (Scott, XII).

Fra le tematiche toccate nella cantica, quella concernente «i corpi fittizi» o aerei costituisce «un vero e proprio *leitmotiv* della seconda Cantica» (Güntert, III). Lo approfondisce Baranski con un ricco commento del «grande ed intellettualmente arduo canto “scientifico” del divenire umano in terra e della sopravvivenza dell'ani-

ma e del corpo nell'aldilà» (il XXV). Lo studioso afferma che in tale canto emergono «i debiti del poeta verso Aristotele e i suoi commentatori cristiani ed arabi» e vi individua poi un insieme di temi chiave per tutta la *Commedia* che ne fanno una sorta di «microcosmo del poema»: «dal rapporto tra la vita e la morte al rapporto tra la filosofia, la teologia e la poesia, [...] la relazione del corpo coll'anima; i legami tra il *Deus artifex*, la Natura e l'artista umano; l'efficacia conoscitiva della Sacra Scrittura; le relazioni tra il mondo pagano e il cristianesimo; la "voglia" [...] del sapere; la generazione dell'uomo, la creazione dell'anima e la risurrezione del corpo; e le condizioni delle ombre nell'aldilà». Approfondisce poi l'interazione trattata nel canto tra scienza e letteratura ed illustra come la *Commedia* realizzi «la ricca gamma delle potenzialità artistiche e intellettuali della poesia». «*Purg.* XXV, però, non solo conferma che Dio ispira l'*auctor* della *Commedia* e che la Sua "mano" [...] è in essa discernibile [...]. A partire dal dodicesimo secolo, era luogo comune dell'esegesi biblica affermare che Dio "ditta dentro" allo *scriba Dei*, ma che è quest'ultimo che ha la responsabilità di dar forma – "vo significando" – alla materia di ispirazione divina [...] e] seguire l'esempio concreto del fare dell'artista supremo».

Il *Purgatorio* è la cantica «mediana» e – poiché in genere si conoscono meglio gli estremi – è forse la meno nota; eppure, anche qui, la poesia di Dante non presenta alcunché di mediocre. È anzi soprattutto in questa cantica che la poesia e l'arte sono anche esplicitamente tematizzate. Scrive Stierle (canto XI): «La temporalità dell'arte è la sua umiliazione più profonda. E nondimeno nessun'esperienza umana si presenta nel *Purgatorio* con tanta insistenza

quanto l'arte o piuttosto le arti nella loro diversità». «L'arte per Dante è un passaggio tra temporalità e eternità, grazie al quale appunto "l'uom s'eterna"». «Se l'arte nella sua struttura può divenire una metafora del *Purgatorio*, il *Purgatorio* può divenire una metafora dell'arte. È per questa ragione che Dante ha riservato lo spazio del *Purgatorio* per presentare le arti: pittura, scultura, musica e poesia».

E se nel canto X «appare tematizzata l'arte stessa» (Güntert), il «canto XI del *Purgatorio* è il luogo in cui, [...] Dante ci rivela il suo progetto inaudito di un nuovo "trapassar del segno"» (Stierle).

L'incontro con Sordello, con la «prima riflessione semantica sulla poesia», «costituisce il primo di una serie di incontri con poeti che costellano l'intera seconda cantica» (Picone VII). Su Stazio – «"doppio" di Dante» (Stäuble, XX) – si concentra L.C. Rossi, con un approccio filologico (XXI canto). Di lui Dante «"inventa" l'idea della prodigalità e del criptocristianesimo», illustrando anomalie e parallelismi tra la sua apparizione e quella di Virgilio, e dimostrando una «discendenza artistica» del primo dal secondo; «il ruolo di Stazio non è quello di controfigura di Dante poeta e personaggio, né quello di "postguida" di Virgilio [...], semmai è quello di *figura Dantis* in senso auerbachiano: preannuncia una realtà ma non la completa. Stazio viene presentato come mediatore incompleto della *translatio studiorum* fra Virgilio e Dante, che invece si impossessa dei classici, li riscrive e si pone come nuovo classico, un sostituto a tutti gli effetti».

Picone presenta il XXII canto con un Virgilio «tedoforo», «capace di illuminare la via a chi lo segue, ma non a se stesso». In questa sua bella lettura illustra come Stazio sia stato concepito su «un potenziamento ideologico della *littera* virgiliana

[...che] non si arresta al livello del senso morale, ma procede fino al livello del senso anagogico. [...] Stazio arriva a identificare Dio». Stazio scopre l'umanità che «si rinnova» «grazie a un evento irripetibile: l'incarnazione di Cristo che ha restituito all'uomo la sua condizione divina. [...] La nascita di Cristo ha dunque radicalmente mutato il cammino della storia, articolandolo in un prima e in un dopo: il prima, il mondo "vecchio" (veterotestamentario e classico), è caratterizzato dalla lontananza da Dio e dal peccato; e il dopo, il mondo "nuovo" (cristiano e moderno), è contraddistinto invece dalla vicinanza a Dio e dalla grazia»; «l'itinerario di Stazio dal paganesimo al cristianesimo è "figura", annuncio storico-letterario dell'itinerario spirituale del poeta-pellegrino dalla selva del peccato al giardino edenico della grazia divina».

Nella sua interessante lettura del XXIII canto, Panicara si occupa dell'incontro di Dante con Forese Donati e del rapporto che questo canto ha (o non ha) con le precedenti composizioni poetiche che avevano legato i due personaggi storici. Illustra la dicotomia ossimorica tra peccato e salvezza, tra purificazione e glorificazione, ed indica una «possibile lettura poetologica del canto». Per una convergenza di temi e di poesia che lo portano al centro di una «procedura di figurativizzazione», il canto di Forese e dei golosi formerebbe addirittura la *summa* della cantica e dell'intero poema.

L. Rossi (XXIV canto) si occupa della definizione dello Stil Novo in contrapposizione al nuovo stile di Dante. «Il fatto è che l'*amore* cui fa riferimento Bonagiunta, per il tramite del "cominciamento" di *Donne ch'avete*, e quello evocato dal *Viator* nell'illustrazione del suo nuovo modo di poetare, non sono più termini omogenei»; «l'Alighieri propone *a posteriori* la propria esperienza stilnovistica come attività precipua

d'uno *scriba Amoris* che già prefigura lo *scriba Dei* ch'egli è destinato a divenire nella *Commedia*».

Gli incontri tra il pellegrino e i nuovi poeti continuano nei canti seguenti con un approfondimento poetologico che sottolinea il privilegio di Dante. «Il dialogo prima con Bonagiunta, e ora con Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel, intende proprio giustificare l'elezione di Dante a poeta eponimo della cristianità»; è un «processo di completamento e di invero ideologico che prima Stazio e poi Dante hanno portato avanti nei confronti delle finzioni poetiche di Virgilio» (Picone, XXVI).

Nel suo commento al canto XXVIII, König nota che esso è «caratterizzato dall'omaggio riconoscente di Dante a Virgilio» e «ai poeti dell'Antichità» ed osserva che tematiche stilnovistiche vengono ricordate nel corso di tutto il Purgatorio: Casella che nel II canto recita la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, «l'incontro e la conversazione con il miniatore Oderisi da Gubbio (*Purg.* XI) sui due Guidi (Guinizzelli e Cavalcanti), la conversazione con Bonagiunta da Lucca (*Purg.* XXIV) sul "dolce stil novo" e sull'ispirazione amorosa della lirica di Dante e dei suoi predecessori, gli incontri con Guido Guinizzelli e con il provenzale Arnaut Daniel (*Purg.* XXV), durante i quali la tematica delle "rime d'amor" non viene soltanto approfondita, ma anche modificata e corretta». König conclude affermando che il XXVIII canto «è uno dei più alti e suggestivi momenti della confluenza della tradizione poetica dell'antichità con quella medioevale nel segno della fede cristiana».

Offre numerosi spunti anche il commento di Annalisa Cipollone al canto XVI che «potrebbe definirsi il canto della composizione degli opposti: scienza e teologia, tomismo e agostinismo, papa e

imperatore». Güntert spiega che, insieme ai due canti seguenti (in cui, con «ragione atta a dividere» e «passione che unisce», sono tematizzati due dei temi fondamentali del poema: l'amore e il libero arbitrio) compone l'«area centrale» dell'opera che, come trittico, rinvia alle tre cantiche: «*la parte centrale del poema si configura effettivamente come una tematizzazione delle tre Cantiche e dei grandi contenuti morali ad esse corrispondenti*». Benché la cesura principe – scrive Güntert – si situi «alla soglia del Paradiso Terrestre, nel momento stesso in cui Beatrice subentra a Virgilio», «precisamente a metà della Cantica, fra la prima categoria di peccatori e la seconda [...], Dante con perfetto abito mentale da strutturalista, introduce il suo modello del *Purgatorio*, somigliante a uno schema *bimembre*, il cui secondo ramo è a sua volta suddivisibile in due sottogruppi».

Il filo modulato sviluppato in questi canti centrali sulle «variazioni del tema dell'amore, rappresenta come un 'filo rosso' non solo all'interno del *Purgatorio*, ma in tutta quanta l'opera poetica e filosofica di Dante» (König, XXVIII).

Nel suo commento al XIX canto, Picone dimostra come Dante diventa in qualche modo «l'inveramento cristiano di Ulisse».

Fasani trova nel XXVII (che forma un dittico con il precedente) uno dei più straordinari canti della *Commedia*, con una funzione, «oltre che terminativa, anche retrospettiva e prospettiva»; il canto, che porta il pellegrino ad incontrare la vita attiva e la vita contemplativa nel paradiso terrestre è da dividere in due parti: «la prima, che è ancora terrena; la seconda, che è già ultraterrena».

La processione simbolica edenica del XXIX canto è interpretata da Picone in un modo personale come un dramma che de-

scriverebbe il processo formativo di Dante stesso (in cui il carro rinvierebbe alla poesia).

Anche l'analisi di Stäuble del canto XXX, incentrata sul cambio di testimone tra le due guide, Virgilio e Beatrice, e l'approfondimento del «traviamento» di Dante, contiene stimoli interessanti che vanno ben al di là dei confini del canto.

Poco stimolante è invece la lettura del XXXI canto proposta da Bologna, il quale cerca di stabilire richiami ad ampio raggio nel macrotesto della *Commedia*.

Perugi, ricorrendo alla tradizione gioachimita, spiega il canto più lungo della *Commedia* (il XXXII) con il commento più breve.

Bellomo (canto XXXIII) si sofferma soprattutto sui due fiumi del Paradiso terrestre, dell'oblio e della memoria, analizzandone le implicazioni letterarie.

L'ascesa al sacro monte significa per Dante anche «l'acquisizione graduale di una duplice competenza, insieme pragmatica e conoscitiva» (Güntert, X); Dante matura e, verso la vetta, «sembra ormai pienamente cosciente del suo ruolo e non si pone più in aperta subordinazione nei confronti di Virgilio e Stazio» (Panicara, XXIII).

Per concludere tre osservazioni.

È da segnalare, nella lettura di Scott (XII canto), il piacevole ricorso ad illustrazioni tratte dalla storia dell'arte e opportunamente accostate al testo dantesco.

Nel suo commento all'VIII canto, Güntert richiama l'attenzione su un'importante *aequivocatio* (importante anche ben oltre questo canto): «l'equivoco atto a riassumere l'intera tematica morale del canto è quello che accosta i significati dei verbi «volger(si)» e «volere», nelle cui derivazioni si configurano le principali opposizioni

semantiche del canto: *volubilità* contro *volontà*, mutevolezza contro costanza, e dolcezza di affetti contro eroiche passioni». «Il linguaggio profetico è talmente incisivo che la distanza tra dire e fare vien meno, quasi la parola stessa venga trasformata in azione. Ed è questo, forse, un'eco del linguaggio divino per il quale volere e far volgere non sono più termini antitetici».

In più occasioni Picone indica in Beatrice «la meta agognata», «l'approdo della *peregrinatio* ultraterrena di Dante» (XXVI canto); «tutti gli incontri fatti da Dante *in itinere* – scrive – valgono in quanto sono funzionali all'incontro con Beatrice» (V)... Bisogna però stare attenti a non confondere uno dei mezzi del viaggio (o un fine provvisorio) con l'unico vero "fine": proprio «l'andare al chiostro / nel quale è

Cristo abate del collegio» (Purg. XXVI, 128-129): è lui la meta, come altrove anche lo stesso Picone afferma; è questo il «privilegio» di Dante, e Beatrice – simbolicamente la Rivelazione – non è che una sua manifestazione.

Evidentemente non tutte le analisi effettuate dai commentatori sono complementari e concordanti; quelle esposte qui non sono che alcune delle idee interpretative offerte dal secondo volume della *Lectura Dantis Turicensis* che, per la sua fecondità, merita davvero d'esser letto con attenzione.

Andrea Paganini

---

AA.VV. (a.c. di Georges GÜNTERT e Michelangelo PICONE), *Lectura Dantis Turicensis: Purgatorio*, Franco Cesati, Firenze 2001, pp. 520.