

Una Ravenna edenica

De Ventura, Paolo

License:

None: All rights reserved

Document Version

Peer reviewed version

Citation for published version (Harvard):

De Ventura, P 2018, 'Una Ravenna edenica: La funzione di suoni e immagini nel paradiso terrestre dantesco', Paper presented at Congresso Internazionale Dantesco: Dante e Ravenna, Ravenna, 27/09/18 - 29/09/18.

[Link to publication on Research at Birmingham portal](#)

Publisher Rights Statement:

Checked for eligibility: 27/03/2019

General rights

Unless a licence is specified above, all rights (including copyright and moral rights) in this document are retained by the authors and/or the copyright holders. The express permission of the copyright holder must be obtained for any use of this material other than for purposes permitted by law.

- Users may freely distribute the URL that is used to identify this publication.
- Users may download and/or print one copy of the publication from the University of Birmingham research portal for the purpose of private study or non-commercial research.
- User may use extracts from the document in line with the concept of 'fair dealing' under the Copyright, Designs and Patents Act 1988 (?)
- Users may not further distribute the material nor use it for the purposes of commercial gain.

Where a licence is displayed above, please note the terms and conditions of the licence govern your use of this document.

When citing, please reference the published version.

Take down policy

While the University of Birmingham exercises care and attention in making items available there are rare occasions when an item has been uploaded in error or has been deemed to be commercially or otherwise sensitive.

If you believe that this is the case for this document, please contact UBIRA@lists.bham.ac.uk providing details and we will remove access to the work immediately and investigate.

PAOLO DE VENTURA

*UNA RAVENNA EDENICA: LA FUNZIONE DI SUONI E IMMAGINI NEL
PARADISO TERRESTRE DANTESCO*

Leggiamo per cominciare alcune terzine del memorabile preludio edenico che apre il canto XXVIII del *Purgatorio*:

Un'aura dolce, senza mutamento
avere in sé, mi feria per la fronte
non di più colpo che soave vento;
per cui le fronde, tremolando, pronte
tutte quante piegavano a la parte
u' la prim'ombra gitta il santo monte;
non però dal loro esser dritto sparte
tanto, che li augelletti per le cime
lasciasser d'operare ogne lor arte;
ma con piena letizia l'ore prime,
cantando, ricevieno intra le foglie,
che tenevan bordone a le sue rime,
tal qual di ramo in ramo si raccoglie
per la pineta in su 'l lito di Chiassi, [...] ¹

Il *sensus litteralis* impone una lettura personale, esperienziale. Con il personaggio Dante siamo procedendo «per la pineta in su 'l lito di Chiassi». Una così precisa individuazione puntuale sarebbe in fondo meno significativa se non puntasse ad indicare un ricordo personale e un referente specifico nella ben nota chiesa di Sant'Apollinare. Non ha dubbi Benvenuto, ripreso poi dal Landino, che glossa:

per la pineta [...], in qua poeta noster saepe notaverat istam resonantiam venti, cum deambulet solitarius speculando per litus maris adriaci; unde dicit: in sul lito di Chiassi. Ad quod est sciendum quod Classis fuit terra extra Ravennam in litore maris; apud quam Justinianus imperator dicitur fecisse ecclesiam sancti Apollinaris.

Che si trattasse di un ricordo personale e che quella di Classe fosse il modello della foresta edenica dantesca, e che anzi la pineta ricordasse con i suoi alberi le colonne di una basilica antica fu suggerito appassionatamente dal ravennate Corrado Ricci nel 1891², seguito poi dal

¹ Laddove non indicato diversamente, mi sono servito delle risorse elettroniche accessibili in rete per il testo dantesco (disponibile nel sito *Dante Online*, curato dalla Società Dantesca Italiana), per le voci dell'*Enciclopedia Dantesca* (nel sito *Treccani.it*) e per i più importanti commenti (riportati nel *Dartmouth Dante Project*). Per il testo della *Vita Nova* seguì invece l'ultima edizione Gorni (in D. ALIGHIERI, *Opere*, a cura di M. Santagata, vol. I, Milano, Mondadori, 2011, pp. 745-1063).

² «Tale e anche più "personale" ci sembra il confronto ch'egli fa del mormorio complesso della foresta del *Purgatorio*, con quello della pineta presso Ravenna, per tutta una serie di considerazioni che seppero accennare sin dal secolo di Dante, e stupendamente, Benvenuto da Imola. Non è soltanto il murmure lieve e il cantar degli uccelli che, nella descrizione poetica, corrispondono alla selva di Classe: è tutto il quadro co' suoi particolari. Il confronto e il nome del luogo stanno lì per testimoniare che veramente l'Alighieri descrisse la sua foresta sotto l'impressione di quella di Classe profondamente meravigliosa e poetica, come la trovarono quanti penetrarono in lei dal

Pascoli, che, nei suoi scritti sia critici che creativi (in particolare il *Tolstoi*³ dei *Poemi Conviviali*), arriverà a creare un coerente e globale mito ravennate della *Commedia*, dove l'intero poema viene pensato come direttamente connesso con la città dell'ultimo rifugio, e lì composto nella sua interezza⁴. Tra i moderni, è Umberto Bosco a suggerire più chiaramente che l'ambientazione nell'antica foresta possa suggerire quella di una chiesa maestosa: «È una cattedrale – scrive – un'augusta cattedrale verde»⁵.

L'allusione a una chiesa, e a una chiesa maestosa quale era Sant'Apollinare per un cristiano del tempo, contribuisce a costruire la disposizione d'animo e il contesto religiosamente autorevole per la manifestazione del messaggio profetico. Ma soprattutto, direi, immaginare gli eventi narrati come svolgentisi nello spazio di una *augusta cattedrale verde* fornirebbe alla sensibilità medievale il contesto naturale per immaginare la realizzazione delle forme artistiche degli affreschi e del mosaico, dei cicli murali, del canto monodico e polifonico, e soprattutto del dramma liturgico, se è vero che qui «il movimento è visibilmente sottolineato da Dante, che dà semmai animazione alla fissità delle figure ravennati»⁶.

Un'aura sacrale e liturgica potrebbe essere significata dal canto degli uccelli che apre la descrizione edenica che abbiamo appena riletto. Se la tradizione romanza ci ha consegnato esempi di uccelli festanti che cantano nel loro *latino*⁷ (tipicamente in rima con *giardino* e *mattino*), Dante va oltre, e ci consegna l'immagine di uccelli che cantano un mattutino in una aurorale, arcaica costruzione polifonica, un *organum* costruito sul tremolare sonoro delle foglie vibrare da un vento che muove dai più lontani confini dell'universo, dal Primo mobile. E veramente, come si dice nella *Monarchia*, «coelum [...] organum est artis divinae, quam naturam communiter appellant» (II.ii.2). Non solo, ma gli augelletti potrebbero davvero alludere al cantare dei salmi mattutini, se accogliamo la glossa di Benvenuto: «*l'ore prime* scilicet, diei tunc surgentis, quando viri religiosi cantant Primam», e quando si pensi che «L'uso del bordone fisso [...] era limitato all'esecuzione della musica liturgica»⁸.

È certamente un acustico prefazio di Paradiso, se è vero che musicalmente la *Commedia* è un «viaggio verso la polifonia»⁹. Ed è in questo luogo edenico che la parola del poeta deve competere con i suoi limiti ed accogliere tutte le suggestioni di una realtà miracolosa da descrivere oltre le parole, con l'allusione vitale al mondo extraverbale di suoni e colori, superando la fissità delle immagini secondo un procedere che diventa dinamico e ci renderà partecipi di un complesso - psichedelico, è stato definito - dramma sacro. Prima ancora di

Boccaccio a Giorgio Byron! I tronchi alti ed arditi s'ergono spesso allineati come colonne nelle basiliche antiche [...]» (C. RICCI, *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, Milano, Hoepli, 1891 pp. 114-115).

³ Cfr. F. BAUSI, *Il 'Tolstoi' di Giovanni Pascoli. Storia redazionale e area culturale*, «Studi di filologia italiana», 65, 2007, pp. 337-368: pp. 358 sgg.

⁴ Cfr. A. COTTIGNOLI, *Pascoli e il mito della Commedia ravennate*, «Ravenna studi e ricerche», XII, 1/2, 2005, pp. 81-100, poi in «Studi e problemi di critica testuale», 72, 2006, pp. 153-168.

⁵ U. BOSCO, *Dante vicino: contributi e letture*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1966, p. 280.

⁶ G. OLIVA, *Per altre dimore: forme di rappresentazione e sensibilità medievale in Dante*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 112. Si veda anche S. ADAMS, *The Aesthetics of Motion in Pictorial Narrative and the "Divine Comedy"*, «Stanford Italian Review», VII, 1-2, 1987, pp. 77-94. Sulle figure ravennati come fonti iconografiche dantesche rimando all'intervento di Laura Pasquini in questo volume, e ai suoi contributi precedenti, tra cui segnalo almeno L. PASQUINI, *Iconografie dantesche*, Ravenna, Longo, 2008, e EADEM, *Fonti iconografiche della Commedia*, «Italianistica: Rivista di Letteratura italiana», XLVI, 1, 2017, pp. 133-134.

⁷ Ne offro una varietà di esempi in P. DE VENTURA, *A più latinamente vedere... gli uccelli cantano latino e Virgilio parla volgare: il latino in Dante tra polisemia, plurilinguismo e diglossia*, «Latinitas», III, 2, 2015, pp. 55-87: pp. 62-64. Si veda anche A. FRATTA, *Le fonti provenzali dei poeti della scuola siciliana. I postillati del Torraca e altri contributi*, Firenze, Le lettere, 1996, p. 70.

⁸ R. MONTEROSSO, *Bordone*, in *Enciclopedia Dantesca*.

⁹ Cfr. F. CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto, University of Toronto Press, 2010; con le precisazioni di R. DRUSI, *Musica polifonica nella Commedia: indizi storici e miti storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e di un libro recente)*, «L'Alighieri», LIII, 42, 2013, pp. 5-58.

perderci nei sentieri dell'interpretazione degli enigmi forti, forse la prima risposta del lettore o ascoltatore di questi canti sarà stata la stessa meraviglia, lo stesso incondizionato ed estatico stupore del cristiano che prendeva parte ai riti celebrati nello spazio sacro e misterioso, echeggiante di canti e ricco di suggestioni visive di una chiesa come quella di Sant'Apollinare in Classe.

Anche la misteriosa e leggiadra Matelda che incontriamo ora, prima di affliggerci con la *vexata quaestio* sul suo statuto allegorico, ci incanta con tutte le fascinazioni dell'arte. La sua figura appare come una sintesi, un'armonica concertazione di musica, arte figurativa e danza: Matelda canta come donna innamorata, tratta i colori e le loro *variazioni* avanzando in una via che appare *pinta tutta*, e si muove a passo di danza. Questa edenica pastorella sapiente può ricordare la fanciulla *Sapientia* nel Libro dei Proverbi, che si presenta in prima persona come una creatura primigenia, giososamente *ludens*, «come una fanciulla che danza»¹⁰, all'alba dei tempi. La sua bellezza è modello analogico del rapporto di Dio con il creato, dono di grazia per conoscere il mistero della bellezza di Dio nel creato e nelle creature. E l'immagine di *Sapientia* come fanciulla danzante ci aiuta forse a capire come mai gli Spiriti Sapienti nel cielo del Sole, più che vegliardi gravi e contegnosi, appariranno addirittura come «donne [...] non da ballo sciolte»¹¹ (*Par. X*, 79).

La primigenia foresta costruisce insomma il contesto ideale e teologico per la comprensione del messaggio profetico del narratore, e del bisogno direi ermeneutico di alludere all'universo dell'arte. Forse nessuna disposizione alla lettura di questo canto potrebbe essere più densa di significato e più appassionata di quella preraffaellita e romantica di un Dante Gabriel Rossetti, che includeva Giotto nel suo *Dante's Circle*, la cerchia di un Dante che come lui era poeta e pittore. Oppure possiamo pensare alla certezza positiva con cui Gasparo Martinetti Cardoni, nel 1864, «teneva per fermo» che:

Spessissimo l'Alighieri e Giotto si saranno mossi di Ravenna per andare alla vicina Pineta [...]. Quindi, arrestato il passo presso a qualche torrente, che colle fresche e chiare acque piegava l'erbe delle rive verso alla sinistra per chi viene di Ravenna nella pineta di Classe o Chiassi; il Poeta avrà detto all'amico il principio del XXVIII canto del Purgatorio sino all'incontro di Matilde¹².

Ammettendo nel momento creativo la vicinanza amicale di Giotto di Bordone, e con una simile licenza o intemperanza immaginativa, potremmo forse sentire aleggiare la presenza del pittore, quasi a mo' di *senhal*, nei due distinti lessemi *bordone*¹³ che compaiono nei canti edenici. Sia

¹⁰ G. RAVASI, *Il libro della Sapienza*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2016, p. 12.

¹¹ Come argomento in P. DE VENTURA, «*Donne mi parver, non da ballo sciolte*»: appunti su danza e pericorese tra gli spiriti sapienti, in *Dante e la danza* [numero monografico], «Dante e l'arte», IV, 2017, pp. 125-136.

¹² G. MARTINETTI CARDONI, *Dante Alighieri in Ravenna: memorie storiche con documenti*, Ravenna, Angeletti, 1864, pp. 23-24. In effetti, «Nulla vieta di pensare che Dante [...] in una sosta presso la pineta di Classe, abbia letto al suo amico Giotto il principio del XXVIII canto del Purgatorio sino all'incontro con Matilde», come afferma C. GIZZI, *Giotto e Dante*, Milano, Skira, 2001, p. 66. Sul rapporto di ammirazione tra Dante e Giotto segnalò M. CICCUTO, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico e Ardia, 1991, pp. 5-77; mentre una ricostruzione della leggenda letteraria di Giotto è in E. FALASCHI, *Giotto: The literary Legend, in Giotto as an Historical and Literary Figure: Miscellaneous Specialized Studies*, a cura di A. Ladis, New York, Garland, 1998, pp. 109-35.

¹³ Per i due distinti usi di *bordone*, rimando all'*Enciclopedia Dantesca*, dove le due voci sono trattate rispettivamente da R. MONTEROSSO e da L. VANOSI. Per il termine usato in accezione musicale (*hapax dantesco*), Monterosso osserva che «Si tratta di un procedimento musicale di cui D. aveva certo diretta esperienza, poiché esso era largamente diffuso nella pratica del tempo [...]. La similitudine dantesca risulta perciò di immediata e realistica evidenza: lo stormire delle fronde, somnesso, monotono e rapportabile a una frequenza relativamente bassa, costituisce il sottofondo ostinato, simile al tenor della polifonia vocale o al bordone della viella, su cui le note acute degli augelletti intrecciano, con ampia libertà, i più variati movimenti melodici». Per la seconda

come sia, questa ricostruzione fantasiosa, non confutabile su un piano meramente documentale, aiuterebbe a leggere come tecnicismi specifici alcuni lessemi riconducibili alla tecnica pittorica.

Per guardare solo a questo canto proemiale, notiamo che la divina foresta appare *temperata*¹⁴ dalla luce del nuovo giorno e che le acque edeniche appaiono senza *mistura*. Ammiriamo *la gran variazion d'i freschi mai* e la via *pinta tutta* di vermigli e gialli fioretti, che diventano fantasia coloristica di tutte le possibili gradazioni cromatiche, se è vero che Matelda va «*trattando più color con le sue mani*» (v. 68). Aveva buoni motivi, insomma, il Sapegno per avvertire in questi versi «una squisitezza di miniatura»¹⁵. Più avanti vedremo che i bracci del candelabro «di tratti pennelli avean sembante» (*Purg.* XXIX, 75), che l'amalgama della luce del sole appare *mischiata* con quella della *celeste lasca*, che il poeta vorrebbe poter *disegnare* «come pittor che con essempro pinga» (*Purg.* XXXII, 68). Qui l'impossibilità che il narratore possa ora ritrarsi dal vivo mentre cade addormentato potrebbe suggerire l'idea che in tutti gli altri casi il poeta si comporti davvero come *pittor che con essempro pinga*, e, accogliendo il suggerimento di Giorgio Inglese, possiamo pensare che veramente «Dante era pittore»¹⁶. Così il poeta ci offre il suo autoritratto colto nel momento culminante della *confession* imposta da Beatrice:

Confusione e paura insieme *miste*
mi *pinsero* un tal “sì” fuor de la bocca,
al quale intender fuor mestier le viste. (*Purg.* XXXI, 13-15)

Qui *pingere*, comunemente inteso come *spingere*, potrebbe effettivamente valere come *dipingere*: il *sì* che affiora sulle labbra di Dante, mosso dalla *mistura* di confusione e paura, può solo essere visto, non udito, in un'accezione congruente con quella che ricordiamo dall'incipit di *Inf.* IX: «Quel color che viltà di fuor mi *pinse*». È appena il caso di ricordare che Dante, *per i quattro animali, coronati ciascun di verde fronda* rimanda ad Ezechiele, *che li dipigne come li vide*, e che Beatrice vuole che Dante riporti esattamente la sua visione, *se non scritto, almen dipinto*, cioè con la stessa fedeltà del miniatore che, pur senza capire il significato dello scritto, aveva il compito di copiare materialmente la forma delle lettere¹⁷.

occorrenza, nel significato di «bastone da pellegrino», di cui si riscontra un'unica occorrenza nella *Commedia* (e 8 nel *Fiore*), possiamo osservare che il termine compare in un contesto dove decisamente attiva è una significanza di natura pittorica: «[...] voglio anco, e se non scritto, almen dipinto, / che 'l te ne porti dentro a te per quello / che si reca il bordon di palma cinto» (*Purg.* XXXIII, 76-78). Come spiega Vanossi, «l'espressione 'bordon di palma cinto' si riferisce al costume dei pellegrini in Terrasanta che nel ritorno cingevano il bastone di una foglia di palma, come testimonianza vittoriosa, e si congiunge quindi alla grande metafora del viaggio ultraterreno visto come pellegrinaggio di purgazione, che sfocerà in Pd XXXI 43 ss».

¹⁴ L'espressione «ch'a li occhi *temperava* il novo giorno» (*Purg.* XXVIII, 3) ricorda il precetto del trattato del Cennini, che nel capitolo VIII illustra *In che modo dèi incominciare a disegnare con istile, e con che luce*: «Ma fa' che, quando disegni, abbi la luce temperata, e il sole ti batta in sul lato manco» (C. CENNINI, *Libro dell'arte o Trattato della pittura*, a cura di G. e C. Milanese, Firenze, Le Monnier, 1859, p. 49). Per gli altri lessemi pittorici che incontriamo in questo canto, ricordo, a titolo di esempio tra i molti possibili, la descrizione di *Come si fa un verde di biacca e verdeterra, o vuoi bianco sangiovanni* (cap. LVII): «Verde è un colore di salvia, il quale si fa *mischiato* di biacca e verdeterra, in tavola, *temperato* con rosme d'uovo [...]» (ivi, p. 98). Del trattato del Cennini, segnalo la recente edizione critica curata da V. Ricotta: *Il "Libro dell'Arte" di Cennino Cennini. Il testo, la lingua, il lessico* [tesi di dottorato], Università per Stranieri di Siena, 2016. Per un ricco repertorio ragionato delle occorrenze dei lessemi dell'arte nel contesto linguistico medievale si veda EADEM, *Per il lessico artistico del medioevo volgare*, «Studi di lessicografia italiana», XXX, 2013, pp. 27-92.

¹⁵ N. SAPEGNO, [terza edizione del commento a] Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Firenze, La Nuova Italia, 1975³, vol. II, p. 312, nota n. 40.

¹⁶ Cfr. G. INGLESE, *Vita di Dante: una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2015, p. 50.

¹⁷ Come commenta *ad locum* M. PORENA: «Ma che significa *se non scritto, almen dipinto*? Mi pare che l'immagine non sia stata intesa nel suo vero significato. Beatrice vuol dire che Dante deve portare dentro la sua memoria il

La suggestione di trovarsi di fronte al ciclo murale di una *augusta cattedrale verde* potrebbe essere avvalorata quando si pensi con Lino Pertile che, nella processione edenica

le citazioni che mette in bocca ai suoi personaggi sono analoghe ai cartigli o filatteri dell'iconografia: hanno il duplice compito, didascalico e drammatico, di far parlare le figure mute della processione, cioè di creare un dramma liturgico¹⁸.

Fatta questa debita premessa, vorrei ora proporre, in modo veloce e schematico, una possibile griglia interpretativa che possa contribuire a chiarire il significato profondo del richiamo al dato extratestuale, che possa avvalorare di senso alcuni degli strumenti che l'officina del poeta condivideva con i colleghi pittori e musicisti: i mezzi espressivi di suoni e colori. Vorrei quindi elencare, in modo un po' scolastico ma spero non disutile, sette "funzioni", o possibili approcci interpretativi, per il ricorso dantesco alle suggestioni del mondo dell'arte: funzioni di natura che potremmo chiamare descrittiva, narrativa, cognitiva, allusiva, performativa, anagogica.

1) *Funzione descrittiva*. Il suono della *divina foresta spessa e viva* e il colore dei suoi fioretti assolvono innanzitutto, chiaramente, ad una funzione descrittiva. Certamente Dante non vuole dipartirsi in modo eversivo da una tradizione foltissima di descrizioni edeniche, ed anche il suo paradiso terrestre è luogo di delizie e bellezza. L'officina del poeta deve prestare alla bisogna i suoi strumenti più raffinati, fare a gara con l'arte di Dio, ma anche col modo di *dipignere* di Ezechiele e di Giovanni, e arrivare anche qui a realizzare un *visibile parlare* e, per citare due titoli famosi di Ferruccio Ulivi, e una *poesia come pittura* e una *parola pittorica*¹⁹.

2) *Funzione narrativa*. Guardando in particolare al canto XXVIII del *Purgatorio*, il momento contemplativo fatto di ascolto e di visione, la polifonia degli uccelli e tutta la tavolozza dei colori dei fioretti assolvono anche ad una funzione narrativa, all'esigenza di abbassare la tensione drammatica e il ritmo del racconto, un momento di rasserenata stasi dopo le concitate avventure del giorno precedente. Ricordiamo che il personaggio solo poche ore prima aveva vissuto la sua esperienza più terrificante, nientemeno che l'attraversamento di un muro di fuoco. L'*aura dolce, senza mutamento e il suon de la foresta* sono preludio musicale a un nuovo cominciamento, sono un godibile *rallentando* che prepara e renderà più efficace l'innalzamento della tensione drammatica che seguirà nei prossimi canti.

3) *Funzione allusiva*. Il narratore richiede al lettore di ricreare mentalmente il paesaggio acustico e coloristico da lui esperito in quel momento ed in quel luogo preciso. Il bordone delle foglie e il canto degli uccelli suggeriscono l'esperienza dell'ascolto di un inno polifonico, e il suo ricrearsi nella mente del lettore. I colori menzionati verbalmente devono essere visti. Quel lito di Chiassi postula una condizione di presenza, impone cioè la ricostruzione mentale di una realtà individuata che accomuna l'orizzonte di attesa e il bagaglio esperienziale del narratore e del suo lettore.

4) *Funzione performativa*. Con Austin, e nonostante Austin, l'idea che le parole possano fare cose entra a pieno titolo nel campo delle riflessioni linguistiche e letterarie. Più che il significato

preciso suono materiale delle sue parole, anche senza capirne il significato, come uno che senza capire uno scritto, e magari senza saper leggere, trascriva copiando materialmente la forma delle lettere e delle parole, come se dipingesse (la cosa doveva capitare effettivamente coi miniatori che trascrivevano parole latine)».

¹⁸ L. PERTILE, *La puttana e il gigante: dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998, p. 53.

¹⁹ Mi riferisco a F. ULIVI, *Poesia come pittura*, Bari, Adriatica, 1969; e IDEM., *La parola pittorica*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1990.

statico di un enunciato, si guarda alla produzione di senso, alla sua, come dire, efficacia, al suo concludersi extratestuale, al suo farsi, al suo essere o meno, per usare il suo tecnicismo specifico, *felicitous*. La condizione di trasmissione di significato è legata alla costruzione di una presenza autoriale e di un contesto situazionale, dove comunicazione e ricezione coincidono nell'evento comunicativo. In altre parole, il messaggio che Dante affida a suoni e colori sarebbe *felicitous* se, oltre a descrivere il contesto in modo referenziale, riuscisse ad aprire l'uscio *della augusta cattedrale verde* e a condurre in essa il lettore, che vedrà con i suoi occhi e ascolterà con le sue orecchie quello che le parole possono solo raccontare. Il dramma liturgico che viene costruito deve essere non solo letto o ascoltato, ma partecipato. Per il profeta Dante, insomma, la sua poesia sarebbe *felicitous* se riuscisse nell'intento trasformazionale di operare *in pro del mondo che mal vive*²⁰.

5) *Funzione cognitiva*. Negli approcci letterari del cognitivismo, entrano a pieno titolo nell'orizzonte dell'interpretazione i *Big Six*, i concetti di *embodiment*, *emotion*, *immersion*, *mental imagery*, *simulation*, *social cognition*²¹. In particolare, si postula, nel momento dell'interpretazione, un coefficiente di partecipazione emotiva. La cognizione si accompagna all'emozione. Cognizione implica agency, una categoria di agente, un fare positivo. È simultaneamente percezione, propriocezione, risposta sensitiva ed emozionale, combinazione di procedure memoriali, logiche ed immaginative. La cognizione si accompagna ad un processo di inferenza, per cui si accetta come reale la *realtà*, *the evenfulness*, di cose non percepite sensorialmente. Come per l'uomo medievale, potremmo dire, il processo cognitivo è una tensione a percepire la realtà trascendendo la finitezza del *signum*.

La cognizione si basa sulla *as if function*, la funzione del *come se*, che conduce a trattare il mondo dell'immaginario *come se* fosse reale, perchè è cognitivamente reale. Ne consegue il concetto di fluidità cognitiva e di immaginazione trasformativa, per cui la letteratura ha una capacità performativa e attuativa, è pensiero trasformazionale, fluidità e osmosi dinamica di immaginativo e reale, e, come scrive Terence Cave, «invites the spectator's cognitive faculties to supply what it takes to make the storyworld come alive»²². In particolare, nei canti che stiamo esaminando, il messaggio deve aspirare a divenire *felicitous*, sia in termini performativi che cognitivi. Per Pietro di Dante il paradiso terrestre è il «perfectum statum et virtuosum huius mundi, et ibi a Matelda [...], *felicitatus* sic, ut ad superiora ascendere possit». L'essere *felicitatus* è la condizione perché il viaggio *ad superiora* si realizzi in modo austinianamente *felicitous*. Non a caso Matelda, per manifestare la propria identità in armonia con l'essenza del «luogo eletto / a l'umana natura per suo nido» (*Purg.* XXVIII, 77-78), dirà:

[...] luce rende il salmo *Delectasti*²³,
che puote disnebbiar vostro intelletto (*Purg.* XXVIII, 80-81).

²⁰ Cfr. D. TURNER, *How to Do Things with Words: Poetry as Sacrament in Dante's Commedia*, in *Dante's Commedia: Theology as Poetry*, a cura di V. Montemaggi e M. Treherne, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010, pp. 286–305.

²¹ Cfr. *Cognitive Literary Science: Dialogues between Literature and Cognition*, a cura di M. Burke e E.T. Troscianko, Oxford-New York, Oxford University Press, 2017. In campo italiano, segnalo il recente volume di A. CASADEI, *Biologia della letteratura: Corpo, stile, storia*, Milano, Il Saggiatore, 2018.

²² T. CAVE, *Thinking with Literature, Towards a Cognitive Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 9.

²³ Sul salmo 91 cfr. G. RAVASI, *Il libro dei Salmi*, 3 voll., Bologna, Edb, 1981-1984: vol. II, pp. 921-933. Proprio per la funzione allusiva della citazione del salmo in questo contesto, la lezione *dilatasti* promossa a testo nell'edizione Sanguineti potrebbe apparire meno convincente di quella vulgata, come argomenta in modo dettagliato A. CASADEI, «*Dilatasti*» o «*Delectasti*»? *Osservazioni su Purg. XXVIII 80*, in "Libri & Documenti", XL-XLI, 2014-2015, pp. 187-191.

L'allusione al salmo, con le armoniche del suo significato morale e del suo afflato emotivo, è per Matelda il modo migliore per disnebbiare l'intelletto, proponendo un processo cognitivo fatto a un tempo di intellesione e percezione emotiva. Il diletto che disnebbia e rende alla realtà il proprio colore conferma l'associazione stretta tra *delectatio* e *color* già messa in luce da Patrick Boyde²⁴. Ricordiamo i versi della stanza proemiale della canzone *Amor, che movi tua virtù dal cielo*:

sanza te è distrutto
quanto avemo in potenza di ben fare,
come pintura in tenebrosa parte,
che non si può mostrare
né dar *diletto* di color né d'arte (vv. 11-15).

e il famoso incipit del *Purgatorio*: «Dolce color d'oriental zaffiro [...] a li occhi miei ricominciò *diletto*»²⁵. Oggi i Cognitive Studies, nel loro percorso innovativo, nel loro combinare attività intellettiva e risposta emotiva, sembrano tuttavia indicare la meta già raggiunta e implicita, come vedremo, nelle applicazioni ermeneutiche del percorso anagogico.

6) *Funzione anagogica*. Il ricorso all'ausilio espressivo, o meglio, alla ricreazione allusiva e performativa di suoni e immagini consuona con la spinta anagogica ad andare oltre il portato delle parole. Cos'è infatti l'anagogia? Allo studente medievale si proponeva il noto distico di Agostino di Dacia (ripreso da Nicola di Lyra): «Littera gesta docet, quid credas allegoria / Moralis quid agas quo tendas anagogia»²⁶. L'anagogia è dunque il *quo tendas*, il *dove*, la meta cui *dovresti tendere*. A ben vedere, già in questo distico ad uso scolastico si mette a fuoco chiaramente la duplice natura del senso anagogico. Abbiamo un *quo* e un *tendas*. Da un lato una valenza segnica, che, per dirla con Dante, *per le cose significate significa de le superne cose de l'eternal gloria*. Dall'altro abbiamo la valenza trasformativa, la risposta individuale che si fa azione, tensione, un tendere verso. Da un lato l'anagogia dottrinale, *sermo mysticus, dogmaticus, solidus*, dall'altro l'anagogia contemplativa, che muove, che porta in alto (*anagoghè*), che invita a trascendere i segni per elevarsi al contatto cognitivo, di mente e corpo, con la realtà infinita ed eterna del trascendente.

In una dimensione veramente extratestuale, e in una funzione veramente performativa, l'anagogia contemplativa comincia là dove finiscono le parole, è intellesione *sine lectione, sine litteris*, come scrive Agostino, un'inteltesione che ci porta a incontrare *Ille*, Cristo, il *Verbum* proprio nel momento in cui i *verba*, le parole, esauriscono la loro funzione. Commentando il *Cantico dei Cantici*, Bernardo equipara la spinta anagogica all'ebbrezza del vino, al bacio dello

²⁴ P. BOYDE, *Perception and Passion in Dante's "Comedy"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, trad. it. *'Lo color del core': visione, passione e ragione in Dante*, Napoli, Liguori, 2002: pp. 95-97.

²⁵ Al nesso *diletto-colore* si associa, come ricordiamo, la triade *natura-arte-piacere*. Dirà Beatrice: «Mai non t'appresentò *natura* o *arte* / *piacer*, quanto le belle membra in ch'io / rinchiusa fui, e che so' 'n terra sparte [...] (Purg. XXXI, 49). Si ricordino anche i versi di *Par.* XXVII, 91-95: «[...] e se *natura* o *arte* fè pasture / da pigliare occhi, per aver la mente, in carne umana o ne le sue pitture, / tutte adunate, parrebbero niente / ver' lo piacer divin che mi refuse, quando mi volsi al suo viso ridente». Segnalo in proposito i saggi raccolti in *Nature and art in Dante*, a cura di D. O'Connell e J. Petrie, Dublin, Four Courts Press, 2013.

²⁶ Questa e le successive citazioni sono contenute nell'ancora imprescindibile H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale: Les quatre sens de l'Écriture*, 4 voll., Paris, Aubier, 1959-1964: vol. 1, 1, pp. 139 e sgg. Sul tema dell'anagogia in Dante segnalo almeno G. R. SAROLLI, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Olschki, Firenze 1971; S. PASQUAZI, *Il canto dell'avventura anagogica*, in IDEM, *All'eterno dal tempo: Studi danteschi*, Bulzoni, Roma 1985³, pp. 19-27; V. COZZOLI, *Il Dante anagogico: dalla fenomenologia mistica alla poesia anagogica*, Solfanelli, Chieti, 1993; V. PLACELLA, *Dante e l'anagogia*, «Studi medievali e moderni», 1, 2003, pp. 71-86; *L'anagogia di Dante: Virtualità speculative delle immagini dantesche* [volume monografico], «Divus Thomas», III, 115, 2012.

Sposo e della Sposa che diventa *osculum aeternitatis*, ratto violento verso l'oltre, oltre le scritture e oltre il dicibile, un librarsi in alto, un vero e proprio volare.

La metafora del volo è particolarmente cara a Gregorio, che scrive: *pennae contemplationis volant*: le penne non soltanto scrivono parole, ma fanno volare: la parola diventa performativa e trasformativa, e la lettura spirituale si stacca dalle parole, si stacca da terra e diventa volo, il *volatus allegoriae*. Possiamo credere che Dante *Aliger*²⁷ abbia avuto particolarmente cara questa metafora.

Per Henry de Lubac la migliore definizione dell'anagogia contemplativa è proprio quella che si trova proprio nei *Sermoni in Ezechiele* di Gregorio, dove viene data una lettura allegorica dei singoli elementi del carro, ma il senso ultimo che racchiude tutto il messaggio profetico, e la sua funzione performativa, è nelle ruote, le ruote che muovono, che trasportano e che volano, perchè *Spiritus vitae erat in rotis*.

Non è forse possibile certificare testualmente la presenza del *volatus*, la spinta contemplativa che trascende il dicibile, *sine lectione, sine litteris*. Certamente il coinvolgimento dei sensi rapiti in un canto liturgico o nell'ammirazione estatica di figurazione artistiche potrebbe concorrere al *plus* di significazione dato dai soli *verba*. Tuttavia, quando pensassi ad un possibile segnale testuale in Dante, non avrei dubbi: lo vedrei nel titolo stesso del poema, *Incipit Comedia Dantis Allegherii: Commedia di Dante*, racconto a lieto-fine di un'avventura, di un'esperienza esistenziale reale. Commedia vale *cantum villanum*, e la sua originalissima partizione conferma l'idea di canto e di cantica. Come sappiamo oggi, grazie agli studi di Lino Pertile e di Claudia Villa, *Comedia [est] laus in canticis dicta*²⁸: cantica di lode, esattamente come il *Cantico dei Cantici*, opera catalogata nel genere comico, per forma (struttura dialogica) e contenuto (l'amore)²⁹.

Da Agostino ai Vittorini il rapporto tra parola e canto è chiaramente un rapporto di natura trasformativa e performativa, anche in senso etimologico (per-formare = completare, rendere perfetto). Le parole dei salmi sono state scritte per essere cantate, cantate con la voce e cantate con il cuore, performate, cioè portate a perfezione, a compimento, con la rinnovata consonanza del cuore del cristiano con l'armonia divina. Perché è il canto che vivifica le parole, perché, come Dante ricordava benissimo dai sermoni di Riccardo di San Vittore, bisogna cantare al signore un canto nuovo: «“Cantate Domino canticum novum” [...]. Canticum est vita, canticum novum vita nova, canticum vetus vita vetus»³⁰. Se è il canto nuovo che dà vita all'*homo novus* e ad una *vita nova*, il poeta della *Commedia* non si sarebbe accontentato di una semplice fruizione verbale delle citazioni di canti, salmi ed inni liturgici che costituiscono il *soundscape*, il paesaggio sonoro della sua costruzione edenica. Gli inni che sono citati come su un cartiglio devono essere cantati con la mente.

²⁷ Segnalo tra gli altri H. SHANKLAND, *Dante "Aliger"*, «Modern Language Review», LXX, 4, 1975, pp. 764–85; IDEM, *Dante "Aliger" and Ulysses*, «Italian Studies», XXXII, 1977, pp. 21-40; G. Gorni, *Le "ali" di Ulisse, emblema dantesco*, in IDEM, *Lettera nome numero: l'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino 1990, pp. 175-98.

²⁸ Cfr. C. VILLA, «*Comoedia: Laus in Canticis dicta: Schede per Dante: Paradiso, XXV 1 e Inferno, XVIII*», «Rivista distudi danteschi», 1, 2001, pp. 316-331, poi in EADEM, *La protervia di Beatrice: studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 163-182.

²⁹ Cfr. L. PERTILE, *La puttana e il gigante*, cit., p. 235 e sgg.

³⁰ Il passo è discusso in G. GORNI, *Dante prima della «Commedia»*, Fiesole, Cadmo, 2001, pp. 131-136. Per una precisazione sulle possibili attinenze dantesche e per un più ampio sondaggio delle occorrenze nella letteratura patristica, cfr. A. CASADEI, «*Incipit vita nova*», in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIII (2010), 1-2, pp. 11-18 [vol. monografico dal titolo: «Saggi danteschi per Alfredo Stussi a cinquant'anni dalla sua laurea»; poi, in inglese in «Dante Studies», CXXIX, 2011, pp. 179-186, ora in IDEM, *Dante oltre la "Commedia"*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 227-237.

7) *Funzione figurale*. Se per i decostruzionisti il messaggio è sempre ripetizione performativa e rituale, per il lettore cristiano la parola sacra è un ripetersi ed inverarsi in divenire, e i fatti stessi hanno una valenza significativa che si inverte nel loro futuro, e in altre parole, anche gli eventi hanno un *afterlife*³¹. Questa dinamica figurale è ampiamente presente, com'è noto, nel circolo interpretativo che dalla *Vita Nova* porta alla *Commedia*.

Per restare alle suggestioni musicali possiamo pensare, per esempio, che l'inno *Osanna* che risuona nella mente del poeta alla scomparsa di Beatrice nella *Vita Nova* ritorna *ora* nella vaga atmosfera edenica che prepara l'epifania di Beatrice. Al canto di Matelda si sovrappone ora un nuovo canto, traudito nella distanza («E una melodia dolce correva / per l'aere luminoso», *Purg.* XXIX, 22-23), fino a precisarsi distintamente nell'inno dell'*Osanna*:

la virtù ch'a ragion discorso ammannà,
sì com'elli eran candelabri apprese,
e ne le voci del cantare 'osanna' (*Purg.* XXIX, 49-51).

Una simile atmosfera di rapita e rarefatta vaghezza era nella *Vita Nova*, dove, nello spiegare l'antefatto della canzone *Donna pietosa e di novella etate*, Dante racconta:

Io imaginava di guardare verso lo cielo, e pareami vedere moltitudine d'angeli, li quali tornassero in suso, e aveano dinanzi loro una nebulletta bianchissima. A me pareva che questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole del loro canto mi pareva udire che fossero queste: «Osanna in excelsis!», e altro non mi pareva udire (*Vita Nova* 14.7)

Quello stesso canto immaginato *allora* si ripresenta e si realizza *ora*, all'apparire di Beatrice nella *terra vera*. È un canto lungo che non smette di riecheggiare nel percorso figurale dalla *Vita Nova* alla *Commedia*.

Un ultimo esempio. Nella *Vita Nova*, il giorno dell'anniversario della morte di Beatrice, Dante è intento a disegnare una figura d'angelo. È un passo che Dante Gabriel Rossetti ricordava benissimo. Leggiamolo:

In quello giorno nel quale si compieva l'anno che questa donna era fatta delli cittadini di vita eterna, io mi sedea in parte nella quale, ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette [...] (*Vita Nova* 23.1).

Questo passo, mentre conferma che il poeta, teste Leonardo Bruni, «di sua mano egregiamente disegnava»³², sembra offrire un dettaglio apparentemente gratuito: non solo Dante disegnava,

³¹ Cfr. A.C. CHARITY, *Events and their Afterlife: the Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.

³² L. BRUNI, *Vita di Dante*, a cura di M. Berté, in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca* [NECOD, vol. VII, tomo 4], a cura di M. Berté, M. Fiorilla, S. Chiodo e I. Valente, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 215-250: p. 240. Su *disegnare* come tecnicismo specifico, si veda G. FROSINI, *Dante disegnatore*, in *In principio fuit textus. Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia in occasione della nomina a professore emerito*, a cura di V. Castrignano, L. De Blasi, F. Maggiore Marco, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, pp. 83-92.

ma disegnava su *tavoletta*³³ e non su carta o pergamena. Perché tale specificazione? Una risposta pienamente soddisfacente è quella di Valerio Mariani:

Non sembrerà arbitrario rispondere che, disegnando su tavola, il poeta volesse poi dipingere ciò che aveva disegnato, giovandosi della preparazione su tavoletta³⁴.

Nell'eden della sua *Commedia* Dante aggiunge i colori al disegno preparatorio cominciato nella *Vita Nova*.

così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fori,
 sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva (Purg. XXX, 28-33).

Dante aggiunge i colori al disegno, inverando di un significato più pieno l'apparire *ora* di Beatrice. Nei colori della Beatrice edenica si potrebbe ravvisare una prova ulteriore dell'adempimento del vangelo beatriciano, l'inveramento di senso in una dinamica figurale colta nel suo divenire. Potremmo dire che, passando dal disegno al dipinto, la figura di Beatrice diventi *impleta*.

Il poeta del paradiso terrestre avvalora così di un senso profondamente cristiano e figurale la metafora significativa che aveva usato Stazio³⁵ per meglio spiegare il suo essere poeta, e, soprattutto, il suo essere cristiano:

³³ Dal *Libro dell'arte* del Cennini impariamo quanto fosse dettagliata e laboriosa la preparazione della *tavoletta*: ne riporto il capitolo V, *A che modo si cominci a disegnare in tavoletta, e l'ordine suo*: «Sì come detto è, dal disegno t'incominci. Ti conviene avere l'ordine di poter cominciare a disegnare il più veritevole. Prima, abbi una tavoletta di bosso, di grandezza, per ogni faccia, un somnesso; ben pulita e netta, cioè lavata con acqua chiara; fregatae pulita di seppia, di quella che gli orefici adoperano per improntare. E quando la detta tavoletta è asciutta bene, toglì tanto osso ben tritato per due ore, che stia bene; e quanto più sottile, tanto meglio. Poi raccoglilo, tiello, e conservalo involto in una carta asciutta: e quando tu n'hai bisogno per ingessare detta tavoletta, toglì meno di mezza fava di questo osso, o meno; e colla sciliva rimena questo osso, e va' distendendo con le dita per tutta questa tavoletta; e innanzi che asciughi, tieni la detta tavoletta dalla man manca, e col polpastrello della man ritta batti sopra la detta tavoletta tanto, quanto vedi ch'ella sia bene asciutta» (C. CENNINI, *op. cit.*, p. 46).

³⁴ V. MARIANI, *Conversazioni d'arte*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1957, p. 8. Si vedano anche D. S. CERVIGNI, "[...] ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette" (*VN 34. 1*): *realtà disegno allegoria nella «Vita nuova»*, «Lecture Classensi» [numero monografico *Dante e l'arte*], voll. 35/35, 2007, pp. 19-34; e G. GORNI, «Disegnare figure d'angeli» nella «Vita Nova», «Studi Danteschi», 77, 2012, pp. 23-44.

³⁵ Significativamente, come argomenta Marcello Ciccuto, nel *Purgatorio* dantesco la figura del *dolce* poeta si associa alla discussione metaletteraria sulla funzione delle immagini, dove Stazio rappresenta «un'estetica della superficie intesa ad appannare le sostanze più vere del rappresentare, destinata a essere superata dal nuovo poeta volgare che si sta disponendo ad accogliere nel suo dire le superiori verità, spoglie proprio degli impedimenti esteriori di un'estetica legata a un "pagano" godimento delle pure immagini. Intendo con questo rilevare quanto la funzione per la quale Stazio viene convocato a una certa altezza della cantica purgatoriale tenga di un preciso orientamento, di una estesa riflessione dantesca giusto sui problemi della figurazione in poesia, del figurabile *per verba*» (M. CICCUTO, *Fonti, intertesti e strategie retoriche della cultura figurativa dantesca nella Commedia*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 161-169: p. 166. Si veda anche IDEM, «Trattando l'ombre come cosa salda». *Forme visive della 'dolcezza' di Stazio nel "Purgatorio" dantesco*, in *Studi sul canone letterario del Trecento. Per Michelangelo Picone*, a cura di J. Bartschat e L. Rossi, Ravenna, Longo, 2003, pp. 57-66). Sul problema generale dell'estetica dantesca nella rappresentazione per immagini, un punto di riferimento obbligato sono i saggi raccolti in IDEM, *Figure d'artista. La nascita delle immagini nella letteratura delle origini*, Firenze 2002, pp. 26 sgg.

Per te poeta fui, per te cristiano:
ma perchè veggi mei ciò ch'io disegno,
a colorare stenderò la mano (*Purg.* XXII, 73-75).