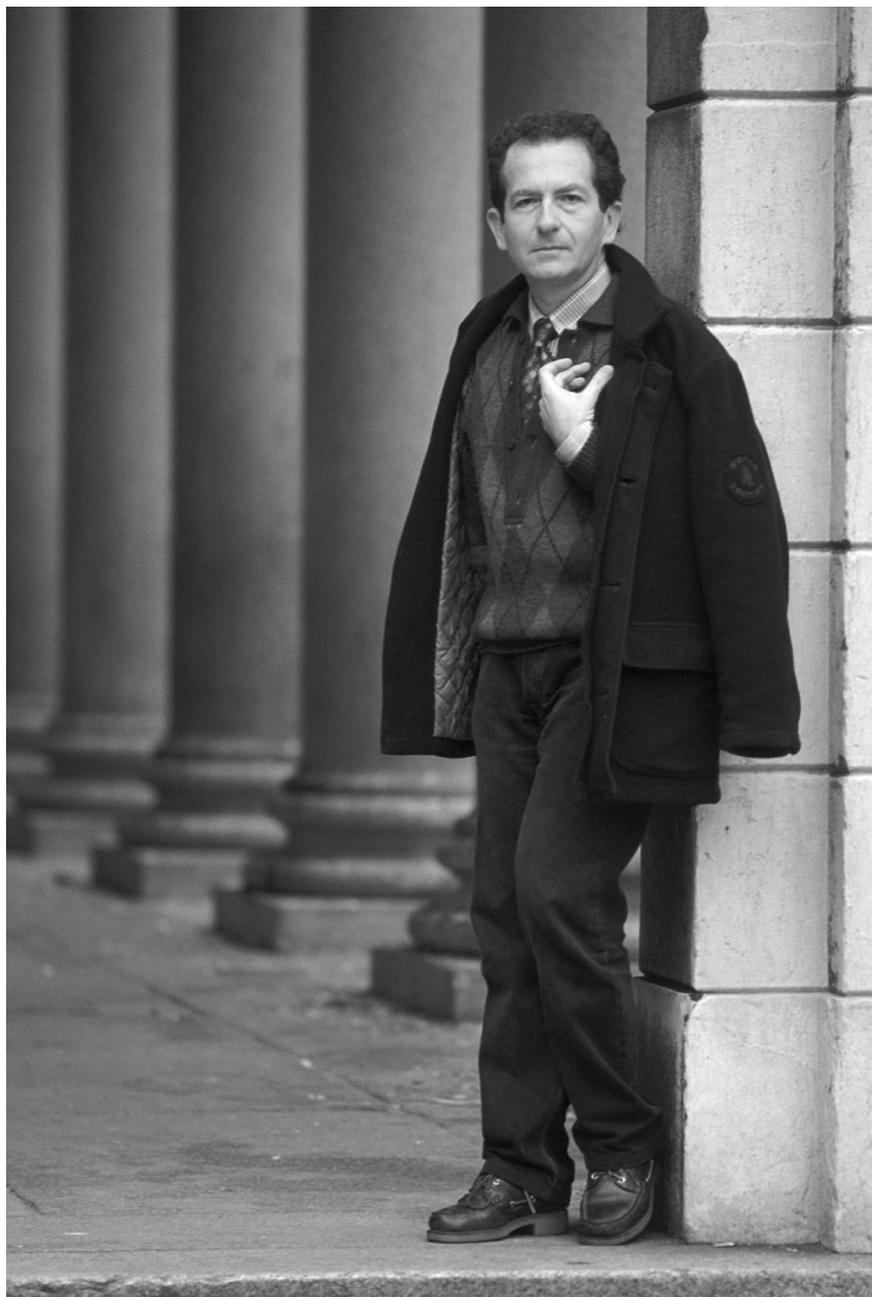


LETTERATURA E FILOLOGIA
FRA SVIZZERA E ITALIA

I



Guglielmo Gorni all'Università di Pavia in un ritratto di Giovanni Giovannetti

STORIA E LETTERATURA

RACCOLTA DI STUDI E TESTI

257

LETTERATURA E FILOLOGIA
FRA SVIZZERA E ITALIA

STUDI IN ONORE DI GUGLIELMO GORNI

a cura di

MARIA ANTONIETTA TERZOLI, ALBERTO ASOR ROSA, GIORGIO INGLESE

I

DANTE: LA *COMMEDIA* E ALTRO



ROMA 2010

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: aprile 2010

ISBN 978-88-6372-139-3

Volume pubblicato con il contributo di:

Istituto di Italianistica dell'Università di Basilea
Dipartimento di Studi Filologici, Linguistici e Letterari
della Sapienza Università di Roma

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l'acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
00165 Roma - via delle Fornaci, 24
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: info@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

SIMONE ALBONICO

UN'INTERPRETAZIONE DELLA STRUTTURA
DEL *PURGATORIO**

Abbandoniamo una buona volta questa matematica dei sogni, o i sogni di questa matematica!

Tutti i disegni abbozzati finora, o che si potranno venir abbozzando, dei tre regni danteschi non posson pretendere se non d'esser aiuti bonarii alla lettura del poema, necessariamente inesatti e sproporzionati.

Francesco D'Ovidio

L'interpretazione della struttura della seconda cantica che qui propongo nasce da esigenze di lettura e di insegnamento. Lo dichiaro in limine non solo per denunciare prudenzialmente la modestia degli intenti, quanto a ribadire l'interesse per il disporsi dei segnali testuali che manifestano al lettore le linee strutturali di un'opera letteraria, e la convinzione che sia necessario predisporre al loro riconoscimento strumenti sensibili, certo, ma tarati per rilevare, a volte anche solo riproporre, gli elementi di primaria evidenza, favorendone semmai una considerazione unitaria, non sempre agevole o non sempre ugualmente evidente in epoche diverse.

Un secondo avviso riguarda l'opportunità di recuperare un filone di studi danteschi particolarmente penalizzato dal ciclone crociano, e sopravvissuto fino a oggi nella zona grigia (o almeno, per lo più considerata tale) degli strumenti scolastici per così dire 'secondari'. Mi riferisco a quei compendi delle singole cantiche, elaborati da studiosi affermati o da valorosi e competentissimi docenti delle scuole medie superiori, nei quali

* La materia di questo saggio ha costituito l'argomento della lezione di prova che ho tenuto nell'ottobre 2006 all'Università di Losanna, dove attualmente insegno. Mi è grato ricordarlo qui, poiché l'amicizia con Guglielmo ha avuto origine in occasione del mio primo soggiorno svizzero, da lui favorito oltre vent'anni fa.

la materia dantesca viene prosciugata e rappresentata *sub specie tabularum*. La cantiche, i canti, il viaggio, vi vengono riassunti, attraverso soluzioni più o meno efficaci, da un punto di vista che, a un livello istintivo ma non privo di ascendenze nobili e antiche, si può dire ‘strutturale’, solo in parte oggi recuperato, e in genere non facilmente recuperabile; in attesa che i ripescaggi dalla lussureggiante selva della bibliografia dantesca di fine Ottocento-inizio Novecento, ora opportunamente avviati, possano scendere fino a quel punto. Questo filone, se anche occupa una zona più bassa, esibisce i suoi quarti di nobiltà in alcuni volumi di diverso peso ma di pari interesse, come la *Topo-cronografia del Viaggio Dantesco* di Giovanni Agnelli (Hoepli, 1891) o il *Commento grafico alla Divina Commedia ad uso delle scuole* (Sandron, 1902) realizzato da un Manfredi Porena trentenne, e trova più di una consonanza alla sommità della bibliografia dantesca. Lo scritto di Edward Moore su *Unity and Symmetry of Design of Purgatorio*, incluso nella seconda serie dei *Studies in Dante*¹, in particolare, mi pare che possa ancora essere considerato una delle migliori presentazioni e interpretazioni della struttura della cantica, migliore proprio in quanto sintetico ed efficace viatico a una lettura del testo. I fondamentali studi di D’Ovidio², che gli si affiancano, approfondiscono e illustrano con larghezza moltissimi aspetti, anche sul piano storico, ma a tratti denunciano l’origine accademica. A questi contributi, in particolare al Moore, è largamente debitore l’impianto della mia proposta.

Quali partizioni del *Purg.* percepisce un lettore della cantica? Posponendo per ora alcune necessarie precisazioni, si riconoscono con Moore 3 macroaree, testuali e spaziali: l’Antipurgatorio, il Purgatorio vero e proprio e il Paradiso Terrestre, ciascuna, per di più, con un proprio sovrintendente-custode che ne segna i riguardi (Catone, l’Angelo guardiano e Matelda) e con un personaggio ‘mobile’ che a un certo punto integra o, nel crescendo finale, sostituisce la declinante figura di

¹ Con sottotitolo *Miscellaneous Essays*, Oxford, At the Clarendon Press, 1899.

² *Il ‘Purgatorio’ e il suo preludeo*, primo volume dei *Nuovi studii danteschi*, Milano, Hoepli, 1906 (poi nei volumi secondo e terzo, *Il preludeo del ‘Purgatorio’ e discussioni varie e Il Purgatorio*, della sezione di egual titolo delle *Opere* di Francesco D’Ovidio, Napoli, Guida, 1932, da cui si cita). Tra i più recenti studi dedicati alla seconda cantica si segnalano per un’ampia prospettiva A. Pegoretti, *Dal «lito deserto» al giardino. La costruzione del paesaggio nel ‘Purgatorio’ di Dante*, Bologna, Bononia University Press, 2007 (in particolare i capitoli primo e terzo), e F. M. Arcuri, «*Asperges me*» sì dolcemente udissi». *Il percorso liturgico di Dante alle origini dell’innocenza*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2008 (in particolare la proposta di interpretazione in rapporto alla struttura della messa, alle pp. 69-154, nonostante l’eccessiva semplificazione bibliografica).

Virgilio (Sordello, Stazio e Beatrice). Nelle tre macroaree si distinguono in modo chiaro 9 zone per così dire morali, la prima e l'ultima più ampie e coincidenti con Antipurgatorio e Paradiso Terrestre (le cui ulteriori suddivisioni interne, più marcate nel PT, sono discutibili e volutamente prive di evidenza), le altre 7 rappresentate dalle sette cornici o balze del monte.

<i>macroaree</i>	<i>zone corrispondenti</i>	<i>canti</i>
1 Antipurgatorio	1	1-9
2 Purgatorio	7	10-27
3 Paradiso Terrestre	1	28-33

La distinzione tra la spiaggia e l'Antipurgatorio, presente in diversi studi, permetterebbe di arrivare a 10 zone in analogia con quanto accade in *Inf.* e *Par.*, ma sembra dettata dal desiderio di estendere anche a questo aspetto generale le varie corrispondenze fra le cantiche (un argomento vasto, di cui qui non mi occupo), senza che sia possibile fondarla su un'evidenza del testo³.

Sulla scansione del Purgatorio vero e proprio (qui siglato pg) non possono esserci molti dubbi: l'ingresso e l'uscita sono sottolineati dalle guardie angeliche (IX, 78 e XXVII, 55, la seconda appena accennata nel canto) e da riti di passaggio (la porta e il fuoco, il secondo con valenza insieme locale e generale), e avvisi analoghi segnalano l'uscita dalle sin-

³ Lo riconosce Antonio Quaglio quando, mentre segnala l'articolazione «secondo un costante e simmetrico disegno, in dieci settori (spiaggia + Antipurgatorio + sette gironi + Paradiso terrestre)», ammette però «(anche se la spiaggia viene distinta dall'Antipurgatorio soltanto implicitamente)» (*Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1987, p. 346); lo stesso Quaglio nell'introduzione generale, p. LXXIX, operava una divisione leggermente diversa in «nove parti, la spiaggia ove approdano le anime, l'antipurgatorio, le sette cornici (più il Paradiso terrestre)». Non sostenibile la proposta di Marcello Aurigemma in *Enciclopedia dantesca*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1973, p. 475, che vede «dieci distinzioni complessive, con apparizione del tre e del sette (le tre parti dell'Antipurgatorio più le sette cornici)». La valutazione dei rapporti tra cantiche, come ovvio, è complessa: a fronte delle sempre ribadite analogie e rispondenze tra *Inf.* e *Purg.* resta una fondamentale opposizione circa i presupposti ideologici dei due mondi e il rapporto canti-struttura topografica; una forte solidarietà strutturale di *Purg.-Par.*, con al centro il ritorno di Beatrice-Cristo, viene per es. prospettata da Ch. S. Singleton, *Il disegno al centro*, in *La poesia della 'Divina Commedia'*, tr. it., Bologna, il Mulino, 1978, pp. 82-83.

gole cornici. Qui è però indispensabile osservare da vicino la costruzione dantesca. Non diversamente dall'intero viaggio dalla base alla sommità della montagna, dal giunco del canto I all'Eunoé del XXXIII, l'attraversamento delle singole cornici è scandito da elementi strutturali che assumono un valore rituale e quasi liturgico, più volte richiamato (il valore, per l'appunto, più che gli elementi) dagli interpreti: la presentazione di esempi della virtù contraria al vizio che si purga in quella cornice; la preghiera dei purganti; la presentazione di esempi del vizio che li si purga; l'incontro con l'angelo, che, oltre a segnalare la strada, toglie una $P(e)$ ⁴ dalla fronte di Dante e annuncia una Beatitudine. Oltre a questi quattro elementi fissi fortemente simbolici, l'autore ne inserisce altri che, pur nella calcolata ricorrenza, hanno un carattere più propriamente diegetico: dà evidenza al momento di arrivo sulla cornice; segnala la comparsa dei purganti; indica esplicitamente il peccato che li si purga; e infine nei dialoghi del pellegrino e della sua guida con le anime inserisce reciproche richieste: di informazioni sulla strada da seguire e di preghiere che possano abbreviare l'attesa della piena salvezza.

Nel suo studio Moore, evidenziati e rappresentati dettagliatamente in una tavola alcuni di questi elementi⁵, aveva additato le probabili ascendenze dell'idea di rappresentazione 'multisettenaria': il *De quinque septenis* di Ugo di San Vittore, che mostra i cinque schemi settenari da lui individuati nelle sacre scritture⁶: i setti vizi (elencati nello stesso ordine seguito da Dante), le sette preghiere della *Oratio dominica* (che sarà la prima delle preghiere purgatoriali), i sette doni dello Spirito Santo, le sette virtù, le sette beatitudini; e lo *Speculum Beatae Mariae Virginis* di Corrado di Sassonia (circolante con attribuzione a san Bonaventura), dove Maria, che nelle singole cornici del pg apre sempre la serie degli esempi positivi, è dichiarata «a septem vitiis capitalibus (...) immunissima», e se ne elencano

⁴ C. Vela, *Dante Alighieri, 'Purgatorio', IX, 112 (e XII, 121)*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di C. Caruso e W. Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 35-42: 41-42.

⁵ Nella *Table showing symmetry of design in 'Purgatorio'* elenca e illustra partitamente: *Form of punishment, Examples of Virtue, Examples of Vice, Manner [and places] of presentation of these Examples, Church Offices, Beatitude*.

⁶ Si legge in PL, 175, col. 405 e sgg. (cfr. Hugues de Saint-Victor, *Six opuscules spirituels*, introduction, texte critique, traduction et notes par R. Baron, Paris, Éditions du Cerf, 1969, pp. 100 e sgg.); e si considerino anche i primi tre capitoli del libro II delle *Allegoriae in novum testamentum*. Sulla fortuna dello schema settenario dei vizi vd. lo studio generale di C. Casagrande e S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, in part. pp. XI-XVI e 181-224.

le sette virtù in opposizione ai sette peccati capitali, presentati anche qui nell'ordine poi dantesco. Non mi pare che le indicazioni di Moore abbiano ricevuto significativi aggiornamenti, e da esse ancora discendono le più felici caratterizzazioni recenti della 'novità' purgatoriale dal punto di vista inventivo e dottrinale⁷.

Agli elementi rituali e diegetici qui sopra elencati si possono aggiungere altre componenti che ricorrono regolarmente: lo spazio e il tempo interposti nel passaggio da una cornice all'altra, di misura molto variabile; gli incontri con le anime, che nel loro variare di peso modificano il rapporto tra parti strutturali e parti dialogiche; e i discorsi teologico-filosofici (sulla cui posizione vd. a p. 224).

Prima di passare a una prima considerazione d'insieme penso sia utile rappresentare in uno schema unitario (quello della Tavola 1) gli elementi già richiamati insieme ad alcuni altri dati⁸. Ciascun elemento è contraddistinto da una lettera, e la successione alfabetica si riferisce all'ordine secondo cui tali elementi si dispongono nella prima cornice, ciò che permette di seguire le varianti di disposizione nelle cornici successive. Risulta evidente che le componenti rituali si dispongono in un ordine stabile, che costituisce l'ossatura dello schema. Le eccezioni riguardano la preghiera (E), che manca nella cornice degli accidiosi (fatto che è stato interpretato come una forma

⁷ Penso a A. M. Chiavacci Leonardi, *Le beatitudini e la struttura poetica del 'Purgatorio'*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXI (1984), pp. 1-29.

⁸ Nelle colonne a fianco di quelle che mostrano la successione degli elementi nelle singole cornici (si veda la Legenda) è riportato il numero dei versi dedicati a ciascun elemento, includendo sempre anche le porzioni non pertinenti in senso stretto (quelle che compaiono tra parentesi precedute dal segno -, successivamente sottratte): in tal modo la somma dei versi fuori parentesi di ciascuna colonna dà come somma il numero dei versi complessivamente dedicati a ciascuna cornice, e tale numero compare nella terzultima riga della tabella seguito da quello (in grassetto) corretto con la sottrazione delle porzioni non pertinenti. Da questo valore (che possiamo chiamare *a*), per arrivare a calcolare il rapporto tra elementi strutturali e spazio complessivo della cornice, vanno sottratti i versi relativi agli incontri con le anime (F), visto che l'incontro è, di per sé, un elemento relativo all'impostazione dell'intero poema e non del solo *Purg.* (peculiare della cantica è il tipo di richieste reciprocamente scambiate e il diverso rapporto tra pellegrini e personaggi): nella penultima riga compare perciò (seguita da F) la somma dei versi dedicati in ciascuna cornice agli incontri con le anime, e sono anche indicati (cornici IV e VII) i versi che considero estranei alla struttura regolare delle sette cornici, e invece pertinenti alla struttura più generale della cantica (il discorso di Virgilio ai canti XVII-XVIII, il sogno di Dante e l'uscita dal *pg.*). Sottraendo ad *a* questi valori risulta il valore *b* (nell'ultima riga, in grassetto), e il suo rapporto percentuale con *a*, indicato a fianco, esprime così il peso relativo degli elementi strutturali nelle singole cornici.

TAVOLA 1

		10.19.12.114	13.1.15.39	13.82.17.69	17.76.19.51	19.70.22.6	22.115.24	25.109.27.15
<i>canti</i>		i	ii	iii	iv	v	vi	vii
A	Arrivo sulla cornice	A 11	A 21 (-12)	A 3	A 6	A 1	A 15 (-12)	A 3
B	Esempi della virtù contraria	B 69	B 21 (-3)	B 54 (-21)	D 6	C 2	B 25	C 28
C	Descrizione della pena	C 46	D (3)	C 7 (-7)	A amore 52	E 3	E 15 (-9)	E (6)
D	Indicazione del peccato	D 9	C 30	C 15 (-6)	A amore 75	F _{ri} 70	C 21 (-6)	B (6)
E	Pregghiera dei peccatori	E 30	E (3)	E 6	C 30 (-12)	D (3)	F _i 204	F _i 148
F_{ir}	Incontri e richiesta della strada	F _{ir} 112	F _{ir} 82	D 3	B (3)	C (9)	C (21)	C (21)
G	Esempi del vizio	G 72 (-12)	F _{ir} 129	A F _{ri} 121	F _{ri} 24	B 33 (-15)	D (3)	G (3)
H	Angelo e beatitudine	H 42	G 22 (-10)	G 39 (-18)	G 9	F _i 118 (-28)	C 6	D (15)
<i>Legenda</i>		sette P	H 39 (-9)	H 30	sogno 7	G (27)	G 18 (-9)	H 15 (-5)
11	versi dedicati all'elemento		A am.div 42		sogno 42	A F _i 136 (-6)	H 25 (-3)	uscita 45
(3)	versi inclusi nell'elemento che precede				H 9	H 6	A gen. um. 108	notte e sogno 54
A	elemento diegetico				sogno 18	Strazio 108		
B	elemento rituale							
C	elemento ripetuto in una stessa cornice							
A	digressione teologico-filosofica							
	cambio di canto							
	spazio intermedio tra cornice e cornice							
391	versi dedicati alla cornice	391 (-12)	344 (-34)	278 (-52)	260 (-12)	369 (-13)	329 (-39)	239 (-5)
(-12)	versi non pertinenti ad A-H (racordo, narrazione, inizi di canto)	379	310	226	248	354	290	234
379	base di calcolo	112 F	211 F	121 F	127 D	324 (-39)F	204 (-18)F	148 (-33)F
267	versi dedicati agli elementi strutturali	267	99	105	49	69	104	49
70%	% di 'ingombro' degli elementi strutturali	70%	32%	46%	20%	19%	36%	32%

* Nelle cornici V-VII dal totale di F vanno tolti i versi relativi a elementi strutturali che compaiono all'interno dello spazio dedicato agli incontri (i versi che nella tabella compaiono tra parentesi senza segno meno); si tenga conto, per la VI, che D (XXIII, 64-66) è incluso in C (XXIII, 55-75), e che il totale dei versi da sottrarre a F è perciò 18; e per la VII, che G (XXVI, 40-42) è incluso in C (XXVI, 28-48), e il totale dei versi occupati da elementi strutturali inclusi in F è perciò 33.

di contrappasso)⁹, e risulta anticipata nella cornice V e nella VII. Più mobili e a volte distribuite (C nelle ultime tre cornici e F nella V) le componenti diegetiche, comunque sempre presenti.

Una prima considerazione riguarda l'iniziale consistenza e la progressiva anche se irregolare riduzione, con poi una leggera ripresa conclusiva, dell'ingombro delle parti fisse rispetto allo spazio dedicato complessivamente nel testo a ciascuna cornice: come se Dante all'inizio del pg avesse voluto rendere immediatamente e più facilmente percepibili i principi regolatori dell'azione e del testo validi per questa ampia porzione della cantica. L'iniziale 70% della cornice I (che è anche la più estesa) è subito più che dimezzato in quella successiva, e arriva al minimo, 20%, nelle cornici IV e V, l'unico caso in cui una sola balza si distende su quattro canti. La rarefazione di queste componenti non può che rispondere a una precisa strategia dell'autore, che potrà essere verificata localmente¹⁰.

Vale inoltre la pena di sottolineare che la strutturazione con elementi fissi che ritornano di volta in volta variati è soluzione tipica per mettere in mostra, o se si preferisce far fruttare a pieno, le proprie capacità tecnico-inventive. Il lettore è già avvertito dal canto XII: se là gli esempi di superbia punita hanno offerto l'occasione per una prova di bravura vertiginosa ma rigida, forse spiegabile con un intento classicheggiante motivato dal confronto con le arti e con la creazione divina e dall'alta ambizione che la sorregge¹¹, qui la variazione su schema fisso (per Dante maturata definitivamente con l'esperienza petrosa ma sorretta da una tradizione imponente) si impianta su una scala maggiore; e se là la fissità dello schema è esibita, qui, con l'avanzare in pg, tende a celarsi, o meglio a rivelarsi più sottilmente come elemento strutturante, oltre che delle cornici (in senso topografico-spaziale), di tutta questa ampia porzione della cantica (in senso testuale), della quale spiccano così l'individualità e l'unitarietà, non riducibile a somma o giustapposizioni di parti. L'estensione variabile delle parti fisse,

⁹ D'Ovidio, *Il Purgatorio*, p. 97.

¹⁰ La maggior frequenza delle indicazioni temporali nel corso della prima giornata di viaggio in purgatorio (in particolare nella prima parte della prima giornata, e poi nell'ultima della terza, e in generale nelle zone limitrofe ai tre passaggi notturni), rilevata da B. Porcelli, *Tempi nel 'Purgatorio'*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani – M. Santagata – A. Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 427-439: 436), potrebbe rispondere a una strategia analoga.

¹¹ Ancora importante la lettura di Parodi (del 1915); si veda da ultimo L. Battaglia Ricci, «Come [...] le tombe terragne portan segnato»: lettura del dodicesimo canto del 'Purgatorio', in *Ecfraisi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, t. I, a cura di G. Venturi e M. Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 33-63.

l'esclusione di soluzioni ripetute o meccaniche, la cura nel disporre in modo sempre diverso la materia rispetto ai cambi di canto, senza però rinunciare a puntuali riprese, sono i termini del cimento, continuato per diciotto canti. Non è qui possibile esemplificare, ma si osservi anche solo come avviene l'incontro con i 7 Angeli posti sulle singole cornici, impostato su di un sottoschema che, con le debite proporzioni, funziona in modo simile a quello generale delle cornici¹².

Nella nota 8 spiego perché dal computo dei versi dedicati agli elementi strutturali sia più sensato escludere le porzioni riservate agli incontri con i purganti (quelle siglate F). Si noti allora che, una volta espunto F dal novero delle peculiarità del pg all'interno del *Purg.*, gli elementi strutturali evidenziati sono 7. Per diverse ragioni facilmente intuibili, e principalmente per la possibile aleatorietà della rilevanza delle componenti diegetiche, non voglio per ora insistere su questo punto. Ma anche indipendentemente dal possibile rilievo del numero su di un piano simbolico assoluto, resta il fatto che Dante, rifacendosi alla tradizione additata da Moore, ha voluto impostare la testura del pg su di una settuplica ripetizione di elementi, come a trasferire su di un piano inventivo e propriamente testuale quanto doveva valere per lui in termini più ampi di tradizione e dottrina. L'osservazione appena avanzata si sostiene con una considerazione più generale. Trasportata la griglia sulla scala dell'intera cantica si verifica una coincidenza d'impianto tra ciclo del purgatorio nel suo insieme e ciclo delle singole cornici, in una

¹² All'uscita della prima cornice l'angelo a) è annunciato e visto, b) è descritto, c) chiama e indica la strada, d) batte l'ali, e) enuncia una beatitudine, f) cancella una *P(e)*; all'uscita della seconda si ha la successione degli elementi a, b, c, e; della terza c, b, d, f, e; della quarta c, b, d, f, e; della quinta (in modo elusivo) c, f, e; della sesta c, a, b, c, d, e; della settima a, b, e, c (contrariamente a quanto indicato da Bosco-Reggio a *Purg.* XV, 27, solo nei primi due casi l'angelo avanza verso i pellegrini). Si vedano ad es. i passaggi relativi a *e* (annuncio delle beatitudini), dove ciascun elemento compare attraverso una continua variazione stilistica, con dosaggio e alternanza degli elementi lessicali, disposizione variata nel verso del lessico e delle citazioni, via via scorciate o tradotte. XII, 109-112: «Noi volgendo ivi le nostre persone, / «*Beati pauperes spiritu!*» voci / cantaron sì, che nol diria sermone»; XV, 37-39: «Noi montavam, già partiti di linci, / e «*Beati misericordes!*» fue / cantato retro, e «Godi tu che vinci!»»; XVII, 66-69: «e tosto ch'io al primo grado fui, // senti'mi presso quasi un muover d'ala / e ventarmi nel viso e dir: «*Beati / pacifici*, che son sanz'ira mala!»»; XIX, 49-51: «Mosse le penne poi e ventilonne, / «*Qui lugent*» affermando esser beati, / ch'avran di consolar l'anime donne»; XXII, 4-6: «e quei c'hanno a giustizia lor disiro / detto n'avea beati, e le sue voci / con «*sitiunt*», sanz'altro, ciò forniro»; XXIV, 151-154: «E senti' dir: «*Beati cui alluma / tanto di grazia, che l'amor del gusto / nel petto lor troppo disir non fuma, // esuriendo sempre quanto è giusto!*»»; XXVII, 7-9: «Fuor de la fiamma stava in su la riva, / e cantava «*Beati mundo corde!*» / in voce assai più che la nostra viva».

sorta di smisurata *mise en abyme* all'inverso (dal più piccolo al più grande): la funzione generale del purgatorio è sottolineata *ad verbum*, così come sulle cornici viene sempre esplicitato il peccato che vi si purga (l'elemento D della Tavola 1), I, 4-6 «e canterò di quel secondo regno / dove l'umano spirito *si purga* / e di salire al ciel diventa degno» (in *Purg.* il sintagma ritorna solo al centro della cantica in XVII, 82-84); diversi canti e preghiere, in aggiunta a quelle preferite sulle cornici, risuonano in purgatorio (E), a cominciare dal decisivo *In exitu Israël de Aegypto* di II, 46-48¹³; tre figure incontrate in ciascuna delle tre macroaree (Sordello, Stazio, Matelda/Beatrice) 'mostrano' la via e accompagnano il cammino (F); l'arrivo al pg è segnalato con forza (A), IX, 49-51 «Tu se' omai al purgatorio giunto: / vedi là il balzo che 'l chiude dintorno; / vedi l'entrata là 've par digiunto», e così l'uscita al canto XXVII; viene fornita una *ratio* generale delle punizioni purgatoriali in XVII, in analogia con la descrizione di quelle singole (C); la processione di PT fornisce una grandiosa galleria di esempi positivi (B), e fra di essi Beatrice evoca non solo Cristo ma anche Maria, mentre quelli negativi (G) si concentrano nella rappresentazione finale, tra la puttana e il gigante; una funzione analoga a quella dell'angelo guardiano generale e degli angeli delle cornici che cancellano via via le *Pe* dalla fronte di Dante (H) è svolta da colui sotto la cui *balia* gli spiriti *purgan sé*, Catone, che infatti avvia Dante a una preliminare purificazione, e simmetricamente da Matelda tra XXXI e XXXIII, che completa quanto là avviato.

Quanto si è provato a evidenziare può essere considerato costitutivo di *Purg.*, ma se ne coglie l'importanza solo in una lettura distesa. Da qui, forse, una minore attenzione per l'insieme di questi indicatori negli studi, che paiono preferire la scansione per canti¹⁴. Una delle non molte letture complessive della cantica è quella dedicata circa quarant'anni fa da Luigi Blasucci a *La dimensione del tempo nel 'Purgatorio'*¹⁵, e il saggio, tuttora fre-

¹³ D'Ovidio, *Il Purgatorio*, pp. 87-128 (vd. da ultimo Arcuri, «*Asperges me*» *si dolcemente udissi*).

¹⁴ Vd. però, dopo gli studi di Singleton e insieme a quelli di Bruno Porcelli citati qui di seguito: E. De' Negri, *Tema e iconografia del 'Purgatorio'*, «The Romanic Review», XLIX (1958), pp. 81-104 (propone una scansione da angelo a angelo non condivisibile ma offre suggerimenti interessanti); F. Fido, *Dall'Antipurgatorio al Paradiso Terrestre: il tempo ritrovato di Dante*, «Lecture Classensi», XVIII (1989), *Dante e l'America*, pp. 65-78; L. Pertile, *La puttana e il gigante. Dal 'Cantico dei Cantici' al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998; F. Tateo, *Simmetrie dantesche*, Bari, Palomar, 2001, cap. V (sull'Antipurgatorio).

¹⁵ Del 1967, poi in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 37-59. Dello stesso Blasucci, *Tempo e penitenza nel 'Purgatorio'*, «Soglie», II (2000), pp. 33-45: in part. 42-43.

schissimo, mostra per l'appunto come la «registrazione assidua del progresso delle ore lungo l'arco di un giorno terreno (...) accompagni la descrizione del viaggio arricchendola di una dimensione del tempo ignota al pellegrino degli altri due regni». Prima di tornare alla rilevanza dell'indicatore temporale nella costruzione della cantica, importa allora segnalare come una delle conclusioni di Blasucci – sul fatto che dalla diffusa attenzione allo scorrere del tempo «deriva a tutto il racconto (...) un senso di continuità pausata e ritmata che non è piccola parte dell'unità narrativa della cantica» – calzi perfettamente e risulti rafforzata dall'insieme degli elementi ricorrenti qui sopra illustrati. La fonte del ritmo pare identificabile in una più ampia riproposizione di singole componenti, compresa quella temporale, scandita tanto felicemente da evitare qualsiasi sospetto di processo meccanico, e però sorretta da un'articolata segnaletica che rassicura il lettore e lo rende partecipe dell'effetto di trascinamento e di crescente vigore avvertito dal pellegrino.

Anche qui, come nello studio di Blasucci, non ci si soffermerà sull'«esatta sapienza costruttiva con cui Dante pensò e ordinò la cronologia dell'intero suo viaggio», ma è necessario richiamare almeno la scansione generale della cantica¹⁶. Dall'arrivo sulla spiaggia all'uscita del PT trascorrono 3 giorni e mezzo, e senza richiamare i luoghi del testo implicati basterà ricordarne i termini: alla fine del canto I si annuncia l'alba, su cui si apre il canto II, nel canto IX si va dalla notte del primo giorno passato sulla montagna al mattino del secondo, tra la fine del canto XVIII e l'inizio del XIX si ha la notte del secondo giorno e l'inizio del terzo, e nel solo canto XXVII, infine, si dispiega il passaggio dal tardo pomeriggio del terzo giorno al primo mattino del quarto (Moore, Tavola VI). La «sapienza costruttiva» è evidente: un primo giorno è dedicato all'Antipurgatorio, due altri al pg, e mezza giornata al PT, con distribuzione regolarissima, accentuata dalla simmetria che si realizza in pg, dove un primo giorno serve a percorrere le prime tre cornici, una notte è passata sulla IV (con la stasi notturna forzata che è qui in consonanza col vizio dell'accidia) e un altro giorno serve a percorrere le ultime tre. Nella prospettiva di questo discorso va ancora ricordato che le tre notti sono accompagnate da altrettanti sogni. Non importa ora interpretare il loro significato e determinarne il ruolo anticipatore o anche, come riproposto di

¹⁶ E. Moore, *Gli accenni al tempo nella 'Divina commedia' e loro relazione con la presunta data e durata della visione*, versione italiana di C. Chiarini, Firenze, Sansoni, 1900 (Nuova edizione anastatica con una postfazione di B. Basile, Roma, Salerno, 2007); vd. anche Porcelli, *Tempi nel 'Purgatorio'*.

recente, retrospettivo rispetto alle vicende del pellegrino¹⁷, ma andrà sottolineato come essi costituiscano un altro elemento ritmante della cantica, certo dotato di una propria autonomia, visto il peso che assumono nell'economia di *Purg.*, ma forzatamente legato a quello temporale, che da questi sogni viene rimarcato in misura consistente. I tre sogni sono addossati al pg, ma il primo e l'ultimo avvengono in effetti al di fuori di esso, certificando che il ruolo da loro svolto nell'organizzazione della vicenda e del testo riguarda l'intera cantica.

Pare possibile a questo punto precisare che la forte coerenza del *Purg.* si struttura su diversi piani, cui corrispondono diverse tassonomie. Un primo piano è quello su cui si articola la topografia spazio-temporale dei luoghi e del viaggio, la più utilizzata per rappresentare in sintesi e visivamente la cantica, quella che dà conto dei luoghi (le acque, la spiaggia, la salita per la montagna, le cornici fisicamente intese, il PT, i punti cardinali), del percorso seguito, meno frequentemente del tempo (il sole, i giorni e le notti)¹⁸. Il secondo piano, relativo alla topografia morale-teologica, determina la tripartizione e l'ulteriore articolazione delle tre macroaree (corrispondenti a fasi di purgazione e di esperienza spirituale e personale ben distinte) nonché la distribuzione dei personaggi della cantica che rivestono ruoli per così dire istituzionali (Catone, gli Angeli, Matelda/Beatrice), e sovrintende alla scelta e alla distribuzione degli elementi rituali e simbolici. A un terzo piano pertiene la topografia testuale, che si può distinguere in esterna (la suddivisione in canti e cantiche) e interna, regolatrice della distribuzione degli elementi dialogici, diegetici, descrittivi, di stile, etc., in stretta relazione alle partizioni del testo, scendendo sino alla terzina (e al verso), e con possibili partecipazioni alla significazione simbolica¹⁹.

La forte simmetria della distribuzione degli spazi (Antipurgatorio e PT agli estremi, pg, a sua volta fortemente simmetrico, al centro) si combina con spinte e suddivisioni diversamente equilibrate su altri piani (quanto al numero dei canti attribuiti a ciascuna zona, ad esempio) che una rappresentazione unitaria può cercare, almeno in parte, di comporre. Solo dal

¹⁷ Z. G. Barański, *Il carattere riflessivo dei tre sogni purgatoriali* [1989], ora in Id., «*Sole nuovo, luce nuova*». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 255-79.

¹⁸ Le rappresentazioni mimetiche che conosco, in effetti, provano sempre a rappresentare i luoghi del viaggio, senza però mai schematizzarli in rapporto alla struttura testuale e alla misura della cantica.

¹⁹ Porcelli, *Tempi nel 'Purgatorio'*, p. 430, ha rilevato una coincidenza di testura cronologica, topografica e narrativa.

sovrapporsi dei tre piani sarà possibile ricavare un 'disegno' della struttura di *Purg.* a integrazione di quello di Moore, precocissimo e volutamente parziale ma illuminante, ad esempio nel segnalare il contrasto con lo sproporzionatissimo *Inf.* e con il *Par.*, così da rafforzare la percezione di una generale simmetria centrale del poema. Un piccolo esempio di come sia sempre necessario ragionare sui tre piani è fornito dalla posizione dei ricorrenti discorsi teologico-filosofici. Se si muove da quello rilevantisimo del canto XVII, che illustra il principio ordinatore del secondo regno dalla sede centrale di cantica, prossima al centro dell'intero poema (da cui la proposta di Singleton di estenderne la portata), notiamo infatti una disposizione concentrica particolarmente armonica: quel discorso di Virgilio, che prosegue nel canto XVIII, è pronunciato sulla cornice IV, centrale delle sette, altri due si tengono sulle cornici esterne immediatamente adiacenti (il purgante Marco Lombardo sul libero arbitrio nella III e il purgato Stazio sulle ragioni del terremoto nella V, rispettivamente ai canti XVI e XXI), e ancora altri due nelle zone di passaggio tra cornici adiacenti a quelle due, dopo l'uscita dalla II (Virgilio al canto XV sulla ripartizione dell'amore divino) e dopo l'uscita dalla VI (Stazio al canto XXV sulla generazione umana), lasciando libere agli estremi la prima e l'ultima cornice. Il dato rafforza la simmetria generale evidenziata da Moore se si resta sul piano della topografia spaziale e morale, ma non si coglie su quello strettamente testuale, visto che in quella prospettiva ciò che risulta è, più che la loro presenza nei tre canti centrali XVI-XVIII²⁰, l'affollamento asimmetrico ai canti XV-XVIII, con poi un ritorno a XXI e XXV. Ma proprio in questa calcolata sfasatura dei due piani pare di toccare con mano la lucidità dell'architetto, che non si sottrae alle convenzioni ma rispettandole le modernizza e quasi le elude.

Non tutto potrà essere rappresentato adeguatamente e simultaneamente. Relativamente al centro della cantica, in particolare, sul quale fanno perno strutture generali del poema, si potrebbe voler dar conto anche di interpretazioni suggestive e in consonanza con la lettura di Moore (peraltro lì non citato), quale ad esempio quella proposta da Singleton (poi estesa al *Par.* da Hardt), qui riassunta schematicamente nella Tavola 2²¹.

²⁰ La rilevanza della posizione nella prospettiva della topografia testuale è sottolineata nel cappello di A. M. Chiavacci Leonardi a *Purg.* XVII.

²¹ Ch. Singleton, *Il numero del poeta al centro*, in Id., *La poesia della 'Divina Commedia'*, pp. 451-62. Sulla improbabilità che la struttura simmetrica sia casuale (come suggerito da Richard J. Pegis che contestò Singleton anche alla luce della presenza di un'altra struttura settenaria simmetrica, *Purg.* canti III-IX, non avvertita dal dantista americano), vd. F. Turelli, *Sequenze simmetriche nelle lunghezze dei canti di ogni cantica della 'Commedia'*. *Volute o acci-*

TAVOLA 2

isopsefi <i>Pd</i>	13	10	7	13	13	10	7	10	13	13	7	10	13
n° dei canti (<i>Pg</i> e <i>Pd</i>)	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	21
						vv. 70-72 - 25 terz.	v. 70	vv. 73-75 + 25 terz.					
n° versi canti <i>Pg</i>	142	136	154	151	145	145	139	145	145	151	136	154	133
isopsefi <i>Pg</i>	7	10	10	7	10	10	13	10	10	7	10	10	7
							1,3,7,9						
							7 canti						

Ma credo sia bene limitare la rappresentazione agli indicatori evidenti (la simmetria al centro di *Par.* è stabilita sulla base degli ipsosefi e non del numero dei versi dei canti), lasciando a parte quanto pertiene a un ambito più accentuatamente ricostruttivo o interpretativo (considerando che la percezione della misura in versi non era, e non è, immediata: e piacerebbe disporre anche di rilievi basati sul numero delle terzine, e addirittura edizioni numerate per terzine).

Prima di passare allo schema generale della Tavola 4 (nella quale compaiono ulteriori dettagli), propongo di osservare per un momento da vicino, nella Tavola 3, la zona centrale della cantica.

TAVOLA 3

50 canti → ← 50 canti	discorso sull'Amore		sogno	
16	17	18		19
centro <i>Purg.</i> e <i>Commedia</i> 2-100				
cornice III		cornice IV		cornice V

Credo risulti in modo chiaro la volontà dell'autore, per un verso, di concentrare qui una serie di segnali importanti: il discorso sull'ordinamento del pg fondato sull'Amore, con riverbero sull'intera cantica e implicazioni con l'impianto del poema, compare nel canto centrale di cantica (centrale del poema se si considera il ruolo proemiale di *Inf.* I e primo della seconda metà del poema se invece si guarda al 100 del totale dei canti) ma si estende al canto successivo; nel canto XVII (al v. 125) cade il verso centrale del poema, e si tratta del numero 7117²²; la cornice IV, centrale delle sette, ha

dentali?, «L'Alighieri», XLIII (2002), n.s. 20, pp. 23-39, con puntuali valutazioni probabilistiche. La serie di *Par.* in M. Hardt, *Die Zahl in der 'Divina Commedia'*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1973, pp. 90 e sgg.; vd. anche il contributo della Punzi nella nota successiva.

²² M. Hardt, *I numeri nella poetica di Dante*, «Studi danteschi», LXI (1989), pp. 1-27: 22; e A. Punzi, *Centro e centri nella 'Commedia'*, «Anticomoderno», I numeri, 1999, pp. 73-89: 79 e sgg., con altre interessanti indicazioni sul canto XVII come centro di simmetria rispetto a *Inf.* V e a *Par.* XXX (entrambi distanti 45 canti da *Purg.* XVII), e sull'importanza del luogo

il suo ingresso nel canto centrale XVII ma si estende poi sino al XIX; il secondo sogno avviene sulla centrale cornice IV ma, annunciato a fine canto XVIII, si svolge nel XIX, e muovendo da lì, sia in avanti che all'indietro, si ha una successione nel tempo Giorno-Notte-Giorno. Risulta così evidente, per altro verso, come le simmetrie dantesche non sopportino applicazioni meccaniche o semplicistiche, come evitino con cura (una cura così assoluta da risultare quasi priva di evidenza) disposizioni complanari e convergenze scontate, senza perciò rinunciare a sottolineature che svolgono il ruolo di segnaletica esplicita delle linee saldissime della costruzione.

La duttilità e la non schematicità delle soluzioni non impediscono di riconoscere che il sogno della femmina balba concorre a delineare le strutture della cantica. Se da questa posizione centrale che tanto importa per cogliere le linee di tensione dell'impianto generale, infatti, osserviamo il sottosistema di cui il sogno fa parte, rileviamo che i tre sogni, coincidenti con il momento finale delle fasi notturne, scandiscono la vicenda purgatoriale di Dante (con riguardo al tempo), la struttura della montagna (con riguardo allo spazio), la moralità dell'itinerario (con riguardo al loro significato e ai luoghi nei quali si manifestano) e infine anche la struttura del testo. Quanto a quest'ultimo aspetto, il primo sogno avviene al canto IX prima dell'ingresso nel pg, il terzo, in perfetta simmetria, al canto XXVII dopo l'uscita dal pg, mentre il secondo, annunciato alla fine del XVIII, si svolge nel XIX sulla cornice IV: perfettamente simmetrici quanto allo spazio e al tempo, il lievissimo spostamento di quello centrale (spiegabile con l'affollamento dei segnali ma soprattutto con la sprezzatura di cui si diceva) non basta a distrarre dall'intervallo novenario che li separa: canto I con l'arrivo sulla spiaggia; canto X con l'ingresso in Purgatorio (il passaggio della porta nel canto precedente); canto XIX, di cui si è detto; canto XXVIII con l'ingresso in PT (l'uscita dal pg nel canto precedente)²³.

Di fronte alle questioni di numerologia dantesca si avverte l'esigenza di una distesa e chiara contestualizzazione storica e culturale, che ricostruisca in modo più preciso le sollecitazioni che nel concreto potevano arrivare a

(*Purg.* XXIX, 85) dove cade la sezione aurea del poema, anche in rapporto a VN. La sezione aurea del libello, però, non solo viene calcolata con riferimento al numero del paragrafo (procedendo in modo analogo sul poema la sezione aurea cadrebbe al 62° canto, cioè *Purg.* XXVIII), ma stabilisce anche 19.58 (ovvero 31×0.618) = paragrafo 19, mentre è evidente che $19 + 0.158$ corrisponde a un luogo del paragrafo 20.

²³ Tateo, *Simmetrie dantesche*, cap. VII; meno utile M. Villarrubia, *Sueños, ensueños y apariciones en el 'Purgatorio' de Dante. Su función estructural y significativa*, «Tenzzone», I (2000).

uno scrittore di quell'epoca e a 'quello' scrittore in particolare, e tenga conto delle modalità di circolazione dei testi più indiziati di aver esercitato un'influenza determinante²⁴. Mi astengo perciò da valutazioni numerologiche intrinseche, come quelle, suggestive e convincenti ma che richiederebbero appunto di essere meglio precisate, avanzate nel tempo da Singleton, Sarolli e Hardt, e resto su un piano di valutazione generale che vorrebbe fondarsi sugli elementi di grande evidenza qui sopra indicati, che rispetto ad altri più sottili e tecnici (ad esempio quelli legati al numero dei versi dei canti) hanno la caratteristica di poter essere riconosciuti da un qualsiasi lettore senza dover applicare lenti particolari (per non dire quelle divine evocate da Singleton), proprio in quanto determinati dalla tessitura e dall'architettura del testo così come si evidenzia a chi lo percorra.

Harald Weinrich in una lettura accademica ha affrontato di recente il problema della presenza nella *Commedia* di strutture finalizzate alla memorizzazione, e ha anche riassuntivamente opposto i numeri di VN, il 9 da 3×3 , a quelli del poema, il 100 da $33 \times 3 + 1$ ²⁵: un 3 di partenza, comune a

²⁴ V. F. Hopper, *Medieval Number Symbolism. Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*, New York, Columbia University Press, 1938 (rist. anast. New York, Dover, 2000; trad. fr. Paris, Monfort, 1995), per Dante pp. 136-201; E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], a cura di R. Antonelli, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992, *Excursus XV, Composizione numerica*, pp. 561-569; Hardt, *Die Zahl in der 'Divina Commedia'* (1972); G. R. Sarolli, *Analitica della 'Divina commedia'. I. Struttura numerologica e poesia*, Bari, Adriatica, 1974; dello stesso la voce *Numero* in *Enciclopedia dantesca*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1973, pp. 87-96; J. J. Guzzardo, *Dante: Numerological Studies*, New York etc., Peter Lang, 1987; Hardt, *I numeri nella poetica di Dante* (1989); G. Gorni, *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino, 1990; M. Hardt, *I numeri e le scritture crittografiche nella 'Divina commedia'*, in *Dante e la scienza*, a cura di P. Boyd e V. Russo, Ravenna, Longo, 1995, pp. 71-90; indicazioni interessanti su *Purg.* in Porcelli, *'Purg.'* XXIX (e i vari sensi della rappresentazione edenica), in Id., *Dante maggiore e Boccaccio minore*, pp. 59-91 (sulla rilevanza del 30) e in altri suoi interventi; vd. anche Fido, *Dall'Antipurgatorio al Paradiso Terrestre*, p. 73, su *Purg.* XXX, 73 ($7 + 3 = 10$) «Guardaci ben, ben son, ben son Beatrice», preceduto e seguito nel canto da 72 vv. ($7 + 2 = 9$), mentre il canto XXX (10×3) è preceduto da 63 canti e seguito da 36 ($6 + 3 = 9$): si aggiunga allora, in vista di quanto dirò qui sopra, che il verso 73 si compone di 31 lettere; Punzi, *Centro e centri nella 'Commedia'*; e l'esemplare applicazione ad altro caso di C. Vela, *Per la misura del 'Detto d'Amore'*, «Anticomoderno», *I numeri*, 1999, pp. 91-103.

²⁵ H. Weinrich, *La memoria di Dante*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1994, pp. 8-9 (poi in Id., *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino, 1999), dove riprende Curtius, *Letteratura europea*, p. 569; sui rapporti tra strutture dantesche e arte della memoria accenni interessanti in P. M. Vescovo, *Ecfrasi con spettatore (Dante, 'Purgatorio', X-XVII)*, «Lettere italiane», XLV (1993), pp. 335-360; in rapporto alla topografia e alle rappresentazioni schematiche L. Battaglia Ricci, *Per una lettura dell'Inferno'. Strutture narrative e arte*

entrambe le opere, porta nel primo caso a un 9 che esalta la Beatrice naturale, presente sulla terra anche se destinata ad altro, nel secondo a un 100 che rappresenterebbe la Beatrice trascendente che appare nel poema. Ma il 100, senza dubbio il numero che domina l'intero poema, si manifesta certo nella struttura complessiva dell'opera ma non per forza determina, in scala, anche quella delle singole parti. In *Purg.*, in particolare, secondo quanto qui illustrato, sembra che il 9 (le parti fisiche e morali della montagna, il numero dei canti all'interno delle sequenze nelle quali si può suddividere il tutto) abbia continuato a costituire un riferimento forte per l'ideazione della cantica. Il fatto certo non sorprende, considerato il legame della cantica coronata dal ritorno di Beatrice con il libello giovanile a lei consacrato, legame per così dire esplicito (XXX, 115) e scontato²⁶.

Prima di procedere va precisata la scansione dei canti restanti di *Purg.* (per le osservazioni che seguono rinvio una volta per tutte a quanto rappresentato nella conclusiva Tavola 4). Con la comparsa della grande processione al canto XXIX inizia un movimento continuo e trascinante che conduce a fine cantica, e che sembra non concedere pause. La forte coesione degli ultimi 6 canti è riconosciuta quasi concordemente dagli studi, che sottolineano in particolare, oltre alle corrispondenze tra XXVIII e XXXIII, il legame tra i canti XXX e XXXI²⁷, nei quali ha luogo l'incontro-confronto serrato tra il pellegrino e Beatrice, che culmina nel disvelamento finale della donna (XXXI, 133-145). I due canti risultano incatenati (XXX, 142-145 – XXXI, 1-5):

della memoria, «Rivista di studi danteschi», III (2003), pp. 227-252: 249; Pegoretti, *Dal «lito disertato» al giardino*, pp. 37-40; e ora L. Bolzoni, *Dante o della memoria appassionata*, «Lettere italiane», LX (2008), pp. 169-193 (della bibliografia precedente vd. K. A. Ott, *Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der 'Divina Commedia'*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», LXII [1987], pp. 163-193). Sul tema si attende però ancora uno studio complessivo.

²⁶ Sottolineato con efficacia da Singleton, *Il disegno al centro*; si veda poi M. Pazzaglia, *Il ritorno di Beatrice*, in Id., *Il "mito" di Beatrice*, Bologna, Patron, 1998, pp. 123-151; Z. G. Barański, *The "New Life" of "Comedy": The 'Commedia' and the 'Vita Nuova'*, «Dante Studies», CXIII (1995), pp. 1-29 (con larga bibl.); C. Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra 'Vita nova', "petrose" e 'Commedia'*, Roma, Salerno, 1998.

²⁷ Soprattutto B. Porcelli, *Progressione e simmetria nella sequenza di 'Purg.' XXVII-XXXIII*, in Id., *Dante maggiore, Boccaccio minore*, pp. 92-108. F. Tateo (*Simmetrie dantesche*, p. 135) propone di riconoscere una struttura 9×3 [= I-XXVII] + 3 [= XXVIII-XXX] + 3 [= XXXI-XXXIII] (la distinzione in PT consisterebbe nell'essere al di qua o al di là del Lete), che vede sussistere anche nelle altre cantiche (pp. 89-91): introdurre una cesura tra canto XXX e canto XXXI sembra però estremamente problematico, per le ragioni addotte da Porcelli e dalla gran parte degli interpreti (si veda tra i più recenti C. Delcorno, *Lettera di 'Purgatorio' XXXI*, «Studi danteschi», LXXI [2006], pp. 87-120: in part. 87-89).

Alto fato di Dio sarebbe rotto,
se Letè si passasse e tal vivanda
fosse gustata senza alcuno scotto
di pentimento che lagrime spanda».

«O tu che se' di là dal fiume sacro»,
volgendo suo parlare a me per punta,
che pur per taglio m'era paruto acro,
ricominciò, seguendo senza cuncta,
«dì, dì, se questo è vero (...).

La conclusione e l'apertura entrambe in discorso diretto di Beatrice (in XXX rivolto agli angeli, da XXXI, 1 direttamente a Dante) è fatto di per sé notevole in quanto inconsueto²⁸, e la continuità è dichiarata dall'autore che non mette pause (*seguendo senza cuncta*) nel giudizio a fil di spada in corso (da XXX, 57 a XXXI, 3), mentre l'immersione e il passaggio nel Leté (in XXXI) hanno senso e riempiono il proprio significato simbolico in quanto successivi al rimprovero e alla rievocazione dei comportamenti di Dante che corre da un canto all'altro. Senza calcare troppo, si può forse segnare un confine tra XXXI e XXXII (dove ricomincia il movimento interrottosi a XXIX), riconoscendo nella processione una fase per così dire teologica (XXIX), una che riguarda Dante in prima persona e la sua vicenda (XXX-XXXI), e una pubblica e storica (XXXII-XXXIII)²⁹, scansione che sembra avere dalla sua un'articolazione abbastanza rispondente alla generale prospettiva dantesca.

La scansione qui suggerita, $9 \times 3 + 4 + 2$, o meglio $9 \times 3 + (2 + 2 + 2)$, vorrebbe insomma ribadire ciò che nel testo è evidente e risaputo, cioè che i canti XXX e XXXI, sotto il segno di Beatrice, costituiscono il culmine della cantica e uno dei momenti più importanti dell'intero poema. Che tale distribuzione della materia realizzi uno schema di ampia portata e non casuale è confermato dall'ultima cantica, dove sempre ai canti XXX e XXXI si ha l'altro, definitivo vertice beatriciano: se nella posizione corrispondente di *Purg.* si realizzava l'incontro tanto atteso con la donna *della sua mente*, è in *Par.* XXX che Beatrice, trasfigurata al punto da portare Dante a ricon-

²⁸ Non vi sono altri casi simili: in *Purg.* XIII-XIV si passa dalle parole di Sapia a quelle di Guido del Duca; legatissimo ma diversamente risolto *Par.* XXXII-XXXIII; unico altro caso di continuità, ma con cambio di registro (in VII Giustiniano inizia a cantare), è quello di *Par.* VI-VII, dopo l'eccezionale estensione del discorso diretto sull'intero canto VI; altra cosa ancora *Par.* XXVI-XXVII. Vd. anche L. Blasucci, *Sul canto come unità testuale*, in *Leggere Dante*, a cura di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 25-38.

²⁹ In chiave ancora personale è invece l'interpretazione di P. Dronke, *Dante e le tradizioni latine medievali*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 97-129 (cap. III, *Le fantasmagorie nel paradiso terrestre*).

siderare tutto l'arco compreso «Dal primo giorno ch'i' vidi il suo viso / in questa vita, infino a questa vista» (con implicito richiamo all'inizio di VN), pronuncia le sue ultime parole per poi prendere il posto che le spetta nella rosa dei beati, dove Dante, all'altezza del canto XXXI, la vedrà, realizzando finalmente in forma piena non ulteriormente perfezionabile quanto il personaggio del poeta aveva parzialmente realizzato in *Purg.* XXXI e, a ritroso, annunciato nel trentunesimo capitolo-paragrafo di VN³⁰.

Nell'edizione a cura di Guglielmo Gorni tale paragrafo, nel quale Dante, senza illustrarla, racconta come gli sia apparsa una «mirabile visione», reca appunto il numero 31. La nuova suddivisione affermata dal testo Einaudi dà evidenza a una struttura molto coerente con la materia trattata, i suoi simboli e la sua forma generale di prosimetro: 31 capitoli-paragrafi per 31 liriche (distribuite secondo una non casuale discontinuità), con cardini della vicenda bene in vista a 10 (*Donne che avete intelletto d'Amore*), a 19 (annuncio della morte di Beatrice) e a 28 (ritorno all'amore per Beatrice dopo l'esperienza della Donna gentile) che evidenziano una struttura $9 \times 3 + 4$ ³¹. Ciò che più conta è che la proposta di Gorni non è avanzata come brillante intuizione o interpretazione ma si fonda su risultanze della tradizione, in particolare sulla larga concordanza nell'uso della segnaletica paratestuale del Toledano di mano del Boccaccio e del codice Martelli³², appartenenti rispettivamente al ramo alfa e al ramo beta dello stemma barbiano³³. Verificata sui codici l'esattezza della ricostruzione (l'ipotesi di una scansione in 30 paragrafi avanzata da Dino Cervigni è gratuita, e procede da una valutazione confusa delle risultanze codicologiche, che peraltro disattende in nome dell'applicazione di schemi narratologici)³⁴, si può tutt'al più ricordare che nessun codice ha

³⁰ Coincidenze tra *Purg.* XXX e *Par.* XXX sono rilevate da Bologna, *Il ritorno di Beatrice*, p. 98.

³¹ Vd. l'introduzione di Gorni a Dante Alighieri, *Vita nova*, Torino, Einaudi, 1996; B. Porcelli, *Numeri, strutture, errore e "conversio" nella 'Vita nova'*, «Filologia e critica», XXIV (1999), pp. 90-100, individua in VN una cadenza decadica, tanto nelle 31 prose quanto nelle 31 liriche, che andrebbe a integrare, sul versante di Dante, la simbologia beatriciana del 9 (per lui non vale però la tripartizione 9×3 , da 1 a 27).

³² Per il quale vd. l'esemplare A. Castellani, *Sul codice Laurenziano Martelliano 12*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 85-97.

³³ Per quanto ancora vale dopo le osservazioni di G. Inglese, *Appunti sulla bipartitività stemmatica nella tradizione delle opere di Dante*, in *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, a cura di L. Gatto e P. Supino Martini, vol. I, Firenze, all'insegna del Giglio, 2002, pp. 245-253.

³⁴ Per l'interpretazione strutturale vd. D. S. Cervigni and E. Vasta, *From Manuscript to Print: The Case of Dante's 'Vita Nuova'*, in *Dante now. Current Trends in Dante Studies*, Notre Dame and London, University of Notre Dame Press, 1995, pp. 83-114, con G. Gorni, *Il*

la scansione in 31 paragrafi, e che tutti quelli considerati da Gorni in quanto conservativi della segnaletica completa (To, K2 e M) ne recano 32³⁵. M, che risulta essere il codice cui più corrisponde la ricostruzione di Gorni, aggiunge un solo paragrafo a c. 47v in corrispondenza di 19, 3 (Barbi XXVIII, 3), *Tuctavia perché molte volte*, confermato dal frammento O³⁶ e spiegabile, credo, piuttosto che come innovazione spontanea, come residuo di un segnale d'ordine diverso collocato, plausibilmente, proprio all'inizio del passo che illustra la simbologia numerologica centrale del libro, segnale poi livellato con gli altri. To aggiunge un paragrafo a c. 40v in corrispondenza di 17, 8 (XXVI, 8), *Dico che questa mia donna*, quasi certamente per distribuire i due testi poetici in due distinti paragrafi³⁷; trascura 18 (XXVII), o per meglio dire ne riduce la maiuscola alla classe inferiore (anche a causa della posizione sulla pagina?)³⁸; e ne aggiunge un altro a c. 41v in corrispondenza di 19, 8 (XXX, 1), *Poi che lla gentilissima donna fu partita*³⁹, forse per suggestione del testo latino citato lì di seguito. K2, infine, ne aggiunge uno a c. 17r in corrispondenza di 5, 24 (XII, 17), *Potrebbe già l'uomo opporre*, considerato da Gorni, sensatamente, una vera e propria svista⁴⁰; ne aggiunge un altro a 17, 8

copyright della 'Vita Nuova', «Rivista di letteratura italiana», XII (1994 [ma 1996]), pp. 481-490; e per le risultanze della tradizione D. S. Cervigni, *Segni paragrafali, maiuscole e grafia nella 'Vita Nuova': dal libello manoscritto al libro a stampa*, «Rivista di letteratura italiana», XIII (1995 [ma 1997]), pp. 283-362, con G. Gorni, *Ancora sui "paragrafi" della 'Vita nova'*, *ibidem*, pp. 536-562.

³⁵ Per i riferimenti ad aggiunte e omissioni mi baso sulla struttura in 31 paragrafi dell'edizione Einaudi, con rinvio a Barbi in numerazione romana tra parentesi. Il Chig. L V 176 (K2 di Barbi) è siglato Ch in Gorni (che lo reintroduce nella parte attiva dello stemma).

³⁶ Gorni, "Paragrafi" e titolo della 'Vita nova' [1995], poi in Id., *Dante prima della 'Commedia'*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2001, pp. 111-132, a 120-121, dove il paragrafo eccedente è numerato 19bis (per la situazione dei segni paragrafali di S, Magl. VI 143, vd. Gorni, *Ancora sui "paragrafi"*, pp. 549-551).

³⁷ Gorni, "Paragrafi" e titolo, pp. 121-122.

³⁸ Boccaccio si trova qui a scrivere sull'ultima riga della pagina, e la maiuscola invece che del 'tipo 2', utilizzato a inizio paragrafo-capitolo e a inizio di testo poetico, è del 'tipo 3' (compresa anche la grande I iniziale del prosimetro, di 'tipo 1', sotto il rispetto gerarchico se ne riconoscono di 4 tipi, e il 'tipo 4' è quello delle maiuscole piccole toccate di giallo caro al Boccaccio: si veda quanto riflesso nella codifica attuata sul sito *I testimoni della Vita Nova*, <<http://vitanova.unipv.it/sd/VNTo/VNTo-1.html>> per la visualizzazione semidiplomatica del Toledano, trascritto e codificato da Silvia Albesano); in altri tre casi una maiuscola di 'tipo 2' compare a fine pagina, ma sempre nella penultima riga (36r e v, 39^{bis}r).

³⁹ Gorni, "Paragrafi" e titolo, p. 122, dove è numerato 19bis.

⁴⁰ *Ibidem*, a p. 121, nota 25 («per errore»); il Chigiano risulterebbe contare 30 paragrafi (p. 122, nota 29) non solo escludendo, come giusto, l'aggiunta di 5, 24, ma non numerando quella in comune con To di 17, 8.

(c. 24) come To; e tralascia 20 (XXXI). In K2, perciò, anche se si trascura la prima aggiunta, i 31 paragrafi che risultano non corrispondono, quantomeno in parte, né a quelli di To né a quelli di M.

La conclusione di Gorni, che privilegia in sostanza M, è sottoscrivibile, e dalla struttura del testo così ricostruita l'editore ricava poi un disegno, come si diceva, convincente proprio in quanto impostato sui numeri che fondano la simbologia del libro. A questo punto si può allora riprendere la domanda che Moore si poneva alla fine della sua indagine sulla simmetria del *Purg.*, quando si chiedeva in quali altre opere dantesche si ritrovasse una struttura simile a quella da lui individuata nella seconda cantica. Se allora, pur soffermandosi sul prosimetro, lo studioso non giungeva a stabilire alcuna connessione, oggi possiamo dire che in questo confronto con *Purg.* la VN di Gorni riceve (e offre) non trascurabili conferme dal (e al) disegno purgatoriale che sulla base di Moore e di altri studi e osservazioni abbiamo provato a delineare. I due schemi, lo si è visto, sono perfettamente sovrapponibili: $9 \times 3 + 4 + 2$, o in alternativa $9 \times 3 + (2 + 2 + 2)$ di *Purg.*, a fronte di $9 \times 3 + 4$ di VN; e si è visto anche come, a posteriori, la trentunesima posizione resti per Dante legata alla visione di Beatrice: annuncio della *mirabile visione*, che dal contesto sembra riguardarla, in VN 31; prima parziale realizzazione dell'auspicio là espresso («che la mia anima sen possa gire a vedere la gloria [...] di quella benedicta Beatrice») nell'incontro, passati dieci anni (*decenne sete*, XXXII, 2), di *Purg.* XXXI, dove si segna anche il distacco della Beatrice celeste da quella terrena (*vincer pariemi più sé stessa antica*) e il poeta accede alla sua *seconda bellezza*; adempimento della promessa e dell'auspicio giovanili in *Par.* XXXI, con la visione di lei in gloria.

Tra i molti legami che si stabiliscono tra il libello e il poema gli studi hanno evidenziato anche la presenza in VN di sogni e visioni che sembrano aver fornito più di uno stimolo ad alcuni episodi della *Commedia*. In particolare Carlo Paolazzi nel 1974 ha proposto e argomentato una triplice relazione (in parte insistendo su acquisizioni di studi precedenti): tra VN 14 (Barbi XXIII, *Donna pietosa*) e *Inf.* I-II⁴¹; tra 28 (XXXIX, la *imaginatione* che segna il distacco dalla donna gentile/pietosa) e *Purg.* XXIX-XXXI (con altri recuperi da VN 1 e 5); e tra 30-31 (XLI-XLII) e *Par.* I, XXX e XXXI. Sulla base di questi accostamenti lo studioso riconosce la funzione di VN nella messa a punto di uno schema di interpretazione della propria esistenza che diventa «sigla narrativa», nella successione di fedeltà, allontanamento,

⁴¹ Rilevata poi anche da Bologna, *Il ritorno di Beatrice*, p. 25, che però non cita Paolazzi.

ritorno definitivo e ricongiungimento finale in gloria anticipato in visione e *in spe*⁴²: ne consegue un rafforzamento dell'importanza del finale del prosimetro nei confronti del poema, e in generale una funzione decisiva dell'intero libello e delle sue visioni nel sostenere la concezione della *Commedia* (che già in apertura mette in campo Beatrice salvifica). Dino Cervigni da parte sua, in un volume dedicato ai sogni nell'opera dantesca (che ricorda Paolazzi nella bibliografia finale senza però mai citarlo o discuterlo), dopo aver classificato la visionarietà di VN – in apparimenti di Beatrice (*actual visions*, vere e proprie comparse che in effetti hanno un carattere distinto), resoconti di sogni, *immaginazioni* e i casi particolari di *Donna pietosa* e della *mirabile visione* finale – e averne proposto un'interpretazione spirituale sulla scorta di Ugo di San Vittore (attraverso Vittore Branca), nota come l'intera gamma delle apparizioni segni il ritmo narrativo dell'opera e il suo sviluppo intrinseco, anticipando in questo il rilievo che la visionarietà avrebbe poi avuto nel poema e realizzando una scansione simbolica, più che temporale, che regola la successione degli eventi distribuiti tra i vari apparimenti⁴³. Cervigni insiste in particolare sul rapporto con *Purg.*, e conclude che sotto il profilo spazio-temporale la seconda cantica riassume i modi narrativi del prosimetro, dal momento che realizza un analogo passaggio dall'umano al divino e porta a una situazione finale (quella del PT) analoga a quella degli ultimi due paragrafi-capitoli del libello: ancora incapace di avviare l'esperienza celestiale che lo attende, Dante incontra Beatrice che la rende possibile, e il significato spirituale delle sue molteplici apparizioni si realizza pienamente nelle visioni finali; dà lì riprende la vicenda, che sarà quella del *Par.*⁴⁴.

Altri studi, è ovvio, hanno insistito sui legami tra VN e poema, legami tanto ricchi e complessi da risultare sempre evidenti ma non facilmente

⁴² C. Paolazzi, *Dalle visioni della 'Vita nuova' alla 'Commedia'*, Trento, Edizioni Biblioteca PP. Francescani, 1974, pp. 18 e 17.

⁴³ «Symptomatic of a medieval mentality and anticipatory of Dante's visionary journey as represented in the *Commedia*, the whole gamut of appaerances marks the narrative rhythm and inherent development of the work» (D. S. Cervigni, *Dante's poetry of dreams*, Firenze, L. S. Olschki, 1986, p. 59; vd. anche p. 66)

⁴⁴ Sull'ideale continuità 'fine VN-Par.', richiamata in lunga tradizione di studi, anche a proposito della concezione iniziale della *Commedia*, vd. Paolazzi, *Dalle visioni della 'Vita nuova' alla 'Commedia'*, pp. 13 e sgg., e più in generale le ultime pagine di R. Leporatti, «Io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna» (V.N. XLII, 2): la 'Vita Nuova' come *retractatio* della poesia giovanile di Dante in funzione della 'Commedia', in *La gloriosa donna de la mente. A commentary on the 'Vita Nuova'*, edited by V. Moleta, Firenze-Perth, Olschki-The University of Western Australia, 1994, pp. 249-291.

riassumibili in una o più formule, per quanto articolate, e anzi passibili di interpretazioni fortemente divaricate⁴⁵. Ma gli studi appena citati, e in particolare quello di Cervigni, hanno stabilito un rapporto del testo giovanile con la grande opera della maturità che valorizza il ruolo dei sogni nell'organizzazione di entrambe e mette in luce un fatto inventivo e strutturale lasciandolo relativamente libero da precisi orientamenti interpretativi. In funzione del discorso qui svolto, si può allora notare come gli episodi di VN propriamente onirico-visionari che riguardano direttamente Beatrice si distribuiscano, alla luce del testo Gorni, in punti che sottolineano, e insieme avvalorano, l'impianto regolare e la scansione del testo, nonché la simmetria interna alle tre serie novenarie e all'ultima quaternaria:

- in 1 (Barbi III), a nove anni dal primo incontro avvenuto all'ora nona del giorno, la *visione* nel sonno di Amore che offre a Beatrice il cuore del poeta (visione avuta nella prima delle ultime nove ore della notte: un vero e proprio avviso al lettore, visto che su una serie astratta 1-9 quell'ora ha la stessa posizione che il paragrafo-capitolo in cui ci si trova occupa nella serie dei primi nove, che sono in tal modo pubblicamente misurati);
- in 5 (XII, paragrafo al centro della prima serie 1-9: per posizione, presenza dell'unica ballata e dichiarazione di Amore, «*ego tamquam centrum circuli*»)⁴⁶ la *visione* nel sonno, «apparita nella nona ora del die», nella quale Amore invita Dante a abbandonare i *simulacra* e a rivelare a Beatrice il legame che lo unisce a lei «dalla sua pueritia»;
- in 14 (XXIII; paragrafo al centro della seconda serie 10-18, con simmetria sottolineata dalla collocazione delle tre grandi canzoni in 10, 14 e 18) l'*ymaginatione-forte fantasia* di Beatrice morta sopraggiunta «nel nono giorno» di malattia;
- in 28 (XXXIX; paragrafo all'inizio dell'ultimo tratto 28-31) la *forte ymaginatione* nella quale gli «parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne colle quali apparve prima agli occhi miei» (con richiamo esplicito a 1), che riporta Dante a Beatrice dopo la deviazione della donna gentile/pietosa;

⁴⁵ In particolare Barański, *The "New Life" of "Comedy"*; e ora G. Sasso, *Le autobiografie di Dante*, Napoli, Bibliopolis, 2008, pp. 67 e sgg., indipendente ma in consonanza con Barański.

⁴⁶ In rapporto alla prima serie di paragrafi si consideri la struttura simmetrica riconosciuta da Tateo in *Purg.* I-IX (cit. alla nota 14).

- in 31 (XLII; paragrafo conclusivo) la *mirabile visione*, anticipata nel sonetto *Oltre la spera* del paragrafo 30⁴⁷;
- è noto, infine, che i richiami che in *Purg.* XXIX-XXX evocano la figura del Cristo e di Maria⁴⁸ trovano una corrispondenza nella regolare distribuzione di analoghi riferimenti in VN 14, 5 e 7; 19, 6 e 31, 3 per Cristo⁴⁹ e nei luoghi coincidenti di VN 14, 13; 19, 1 e 31, 3 per Maria⁵⁰.

Si consideri infine la possibilità di un'ulteriore corrispondenza, tra l'uscita della donna gentile, che era rimasta sulla scena di VN tra 24 e 27, e quella di Virgilio, che pronuncia le sue ultime parole giusto in *Purg.* XXVII e risul-

⁴⁷ Al di fuori delle visioni-imaginazioni elencate, nelle quali Beatrice è implicata direttamente, restano: l'*ymaginatione* cavalcantiana (funzionale, più che visionaria) di 4, con la quale il dio dispone per il passaggio alla seconda donna schermo; e l'altra *ymaginatione d'Amore* – ovvero con lui protagonista (come del resto quella di 5) che parla al poeta nel cuore e anch'essa, sia pur in modo diverso, cavalcantiana – di 15, nella quale il dio spiega il valore simbolico di Giovanna-Primavera (-Giovanni) in rapporto a quello di Beatrice-Amore (-Cristo). In entrambi i casi, e contrariamente agli altri, si rileva l'assenza di qualsiasi drammaticità. Si noti come la terza serie di nove 19-27 sia evidenziata dalla comparsa in 19 e 23 delle due uniche date ricordate nell'opera in modo esplicito (1290 e 1291).

⁴⁸ Per Cristo, a XXIX, 51 l'*Osanna* prima indistinto e poi percepito è la stessa acclamazione che in Mt 21, 9 saluta l'ingresso di Gesù a Gerusalemme, e a XXX, 19 «Tutti diceano: "Benedictus qui venis!"», con rinvio allo stesso episodio e allo stesso passo di Matteo, oltre che a Io 12, 13; per Maria, a XXIX, 85 «Tutti cantavan: "Benedicta tue / ne le figlie d'Adamo, e benedette / sieno in eterno le bellezze tue!"», che i commenti riconducono a Idt 13, 23 e all'annunciazione di Lc 1, 28, e a XXX. Nel dare evidenza all'accostamento Beatrice-Cristo, Singleton osservava con forza che «Qui [*Purg.* XXX-XXXI] la *Commedia* accoglie entro di sé l'esperienza della *Vita Nuova*: viene costruendosi, si potrebbe dire, sopra quell'opera giovanile» (*Il disegno al centro*, p. 79; e vd. *L'avvento di Beatrice*, in Id., *La poesia della 'Divina Commedia'*, pp. 213-28). Sui rapporti coi testi sacri citati nei due canti, Pertile, *La puttana e il gigante*, pp. 51 e sgg. Vd. anche R. L. Martinez, *The Poetics of Advent Liturgies: Dante's 'Vita Nova' and 'Purgatorio'*, in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander, Atti del quarto Seminario dantesco internazionale. University of Notre Dame (Ind. USA), 25-27 settembre 2003*, a cura di M. Picone, T. J. Cachey Jr. e M. Mesirca, Firenze, Cesati, 2004, pp. 271-302.

⁴⁹ Si veda VN 14, 5 (per i prodigi che accompagnano la morte di Cristo); 14, 7: «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»; 19, 6 (dove Beatrice è collegata alla Trinità); e 31, 3: «Colui "qui est per omnia secula benedictus"».

⁵⁰ Si veda VN 14, 13: «cessòe la forte fantasia entro in quello puncto che io volea dire: "O Beatrice, benedicta sie tu!"; e già detto avea "O Beatrice", quando riscotendomi apersi gli occhi, e vidi che io era ingannato»; 19, 1: «lo Signore della iustitia chiamòe questa gentilissima a gloriare sotto la 'nsegna di quella Regina benedicta Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia nelle parole di questa Beatrice beata»; e 31, 3: «questa benedicta (...) quella benedicta Beatrice». Cfr. Punzi, *Centro e centri nella 'Commedia'*.

ta scomparso in XXX (dove per l'appunto Beatrice richiama le deviazioni giovanili di Dante). Sarebbe imprudente stabilire parallelismi meccanici, anche perché tutt'altro che semplice è definire il valore che all'altezza di *Purg.* riveste la donna gentile (a testimoniarlo basterebbe la varietà delle proposte attorno alla canzone intonata da Casella in *Purg.* II), ma i movimenti che si vedono nelle due opere (un'esperienza emotiva/intellettuale che giunge a conclusione) sono molto simili.

Tornando al *Purg.*, pare allora che la funzione costruttiva di questi episodi in VN confermi la non casualità del ruolo svolto dai sogni nella seconda cantica, che dal prosimetro riprendono non soltanto un generale ritmo inventivo ma anche una collocazione che intenzionalmente dà evidenza alle strutture prime dell'organismo testuale, nelle quali è possibile riconoscere la coincidenza tra una struttura topografico-testuale, si vorrebbe dire 'materiale', e una propriamente beatriciana, che pertiene alla sfera inventiva e intimamente dantesca di entrambi i testi. Ciò che insomma si suggerisce è che l'assunzione e la reinterpretazione aggiornata della complessa materia beatriciana in *Purg.* comporti la ripresa della macrostruttura di VN, consciamente o istintivamente che sia (non si rischia troppo nell'attribuire al poeta istinti, oltre che attenti calcoli, macrostrutturali). Il 'ritorno di Beatrice' avverrebbe così all'interno della scena grandiosa che ben conosciamo, senza che a un'entusiasmante novità sia però sacrificata la sostanziale fedeltà all'impianto profondo del 'libro della memoria'.

TAVOLA 4

