

Il cielo come teatro: un'immersione completa in *Paradiso* XXIII

di Alberto Casadei

Che cosa aveva intenzione di farci immaginare Dante, scrivendo il ventitreesimo canto del suo *Paradiso*? Gli strumenti linguistico-stilistici, integrati da opportune indagini intra e intertestuali, sono gli unici adeguati per un'analisi critica, oppure se ne possono adottare altri, che per esempio riescano a dar conto degli effetti accertabili e valutabili di questo testo ma anche, almeno in parte, della sua *inventio*?

L'esordio è già ricco di implicazioni. Dante ci ha lasciato, alla fine del canto XXII, mentre un'azione è in svolgimento: «poscia rivolsi li occhi a li occhi belli» (v. 154). Riprende invece, creando uno dei formidabili stacchi tra due canti, con una similitudine che ci trasporta dal cielo delle stelle fisse, e dallo sguardo di Beatrice, alla quotidianità della vita, addirittura quella umile degli animali:

Come l'augello, intra l'amate fronde,
posato al nido de' suoi dolci nati
la notte che le cose ci nasconde, 3

che, per veder li aspetti disïati
e per trovar lo cibo onde li pasca,
in che gravi labor li sono aggrati, 6

previene il tempo in su aperta frasca,
e con ardente affetto il sole aspetta,
fiso guardando pur che l'alba nasca...

I numerosi precedenti citati, che vanno dal *De ave phoenice* (vv. 42-48) di Lattanzio, alla «lauzeta» di Bernart de Ventadorn (*Can vei la lauzeta mover...*: XLIII, 1 ss.), a vari luoghi di stilnovisti e in specie di Guinizelli, sono quasi sempre generici e di certo non coprono l'aspetto decisivo dell'immagine: l'azione dell'uccellino-madre è pienamente umanizzata all'insegna della tensione emotiva, perché è l'«ardente affetto» (v. 8) per i figli che spinge a concentrare ogni aspettativa verso il sole nascente, grazie al quale la vita stessa si potrà

riavviare. Importa allora relativamente (e comunque non è in rilievo a livello letterale) che Dante pensi a un usignolo, la «luscina» spesso indicata come figura del buon cristiano che supera la notte cantando e attendendo l'alba; semmai, si coglie una delicata riscrittura rispetto a un'immagine delle *Georgiche* (I, 410-414), in cui si legge che degli uccelli (i qui improponibili corvi) gioiscono dopo una tempesta non appena «progeniem parvam dulcisque revisere nidos». Ma il paragone perde ogni parvenza di dolcezza a favore appunto di una componente di 'tensione assoluta' quando si svela che esso riguarda Beatrice. Infatti al v. 10 la narrazione riprende da dove era stata lasciata, però con un'angolatura diversa: torna in primo piano l'azione della guida («così la donna mia stava eretta / e attenta, rivolta inver' la plaga / sotto la quale il sol mostra men fretta...», vv. 10-12), alla quale si adegua quella del *viator* («sì che, veggendola io sospesa e vaga, / fecimi qual è quei che disìando / altro vorria, e sperando s'appaga», vv. 13-15).

La similitudine iniziale non ha quindi solo un valore retorico-esornativo, non è tanto, per dirla con Fubini, «un esordio miniato»: Dante ci riporta a uno stato di natura prima di ritornare al cielo delle stelle fisse, e ci chiede di entrare nella stessa tensione assoluta che emerge dal paragone fra l'uccellino-madre e Beatrice-madre e guida, che subito dopo annuncerà l'arrivo della nuova luce, determinata dal trionfo di Cristo e delle sue schiere (vv. 16-24). La brevissima sequenza dedicata a questo sviluppo narrativo segnala un tratto caratteristico dell'intero canto, ossia il suo essere organizzato su una serie molto ampia di paragoni, intervallati da poche terzine di commento-descrizione, spesso nella forma «frase esplicativa di Beatrice-effetto sul Dante-personaggio». Alle comparazioni viene qui riservato non un ruolo subordinato bensì uno essenziale, perché è attraverso di esse che il lettore può immergersi nella scena che si sta svolgendo nel grandioso teatro fra il più alto dei cieli 'umanizzati' e quello che, lontanissimo, appare come il compimento ultimo della fisica razionalmente indagabile, il cristallino o primo mobile.

Di questo scenario cosmico dobbiamo cogliere meglio alcune implicazioni testuali. Se ci si limita a evidenziare le perfette armonie della *dispositio*, che si fonda su tre + tre similitudini maggiori collocate in modo simmetrico rispetto alla zona centrale del canto, non si fa emergere l'effetto prodotto dal continuo pendolamento che il testo ci impone, tra immersione sempre più meta-fisica e ritorno alle valenze più sublimi della fisica e della natura, tra giochi luministici, coloristici e musicali («Quale ne' plenilunii sereni / Trivia ride...», vv. 25 ss.; «Come a raggio di sol, che puro mei...», vv. 79 ss.; «Qualunque melodia...», vv. 97 ss.; «... il bel zaffiro / del quale il ciel più chiaro s'inzaffira», vv. 101 s.; ecc.). Le scienze cognitive, e in particolare la nuova stilistica, garantiscono che le metafore-analogie ci consentono di *incarnare*, di rendere sensibili persino i pensieri più astratti, e che una serie molto ampia di riferimenti imprevisi ci costringe a modificare il nostro *framing* della realtà, ossia le percezioni con-

suete culturalizzate. Dante agisce, di fatto, sfruttando queste potenzialità: il suo intento poteva essere in linea con gli assunti della *transumptio* medievale per nobilitare il dettato, ma il suo 'abuso' delle comparazioni crea un effetto ben più forte, quello di spingere il lettore a immergersi in un mondo *altro*, nel quale prima si prepara e poi si svolge una sequenza (specie vv. 25-108) che ripropone in modi traslati due eventi decisivi per l'umanità, l'incarnazione di Cristo in Maria e la sua ascesa trionfale all'Empireo assieme agli eletti. A dieci canti dalla conclusione del poema, vengono sperimentate alcune tecniche che si ritroveranno nella visione finale.

L'*inventio* di Dante si concentra qui nel trovare la modalità stilistica adeguata per far immaginare una materia che sarebbe di per sé ineffabile. Ecco allora che, più o meno al centro del canto (vv. 55-69), troviamo una delle tante dichiarazioni metaletterarie del poema, che in questo caso trascende il *topos* dell'eccezionalità («Se mo sonasser tutte quelle lingue...») e persino quello dell'ineffabilità, perché l'«ardita prora» dell'opera continua, nonostante gli enormi rischi, a fendere il grande mare dell'aldilà. Il compito di chi vuole essere poeta, e poeta cristiano per eccellenza, è quello di *non* cedere all'ineffabile: come sosteneva già Leo Spitzer, Dante può adottare persino il linguaggio dei mistici senza essere un mistico che si arrende e si limita a evocare l'indicibile. L'ambito della sua opera è stabilito dalla nuova e altissima definizione di «sacrato poema» (v. 62), del tutto equivalente a quella di «poema sacro» che verrà riesibita nell'*incipit* del canto XXV, in perfetta contrapposizione e implicito superamento delle due occorrenze di «comedia» in *Inf.* XVI, 128 e 21, 2. Questa creazione poetica può riuscire a manifestare la grandiosità del cosmo voluto dal Dio trinitario: il lettore *deve* credere in questo poema sacro perché di sicuro è quello di un *auctor* che interpreta anche gli aspetti profetici e mistici nella loro essenza attraverso la sua eccezionale capacità stilistica.

Ciò consente di togliere molto peso a una domanda che spesso viene posta o trapela negli studi più recenti, se questo poema sia la finzione di un mentitore o la narrazione 'autentica' di un profeta-visionario. Si tratta del consueto equivoco che riguarda in generale lo statuto delle opere letterarie, quasi che esse debbano sottostare ai vincoli della logica aristotelica e delle forme veritative applicabili alla realtà. Dante propone il suo mondo possibile come veridico e assoluto, ma la sua veridicità sta appunto nel garantirci che noi troveremo *immagini* letterariamente perfette, tanto nel basso Inferno, laddove lo stile comico è adatto a parlare di Gerione e poi delle Malebolge; quanto nei cieli più alti, quando il poema sacro ci consente di assistere, nella nostra 'vera' immaginazione, a una visione grandiosa che prefigura l'ultima e perfetta, alla fine del centesimo canto. Non sono quindi decisive le consonanze con i tanti testi mistici che potrebbero essere invocati, per l'*excessus mentis* («Come foco di nube...», vv. 40-45) così come per gli scenari proposti in questo canto: si tratta di materiali rielaborati ai fini della perfezione del nuovo libro, non per avvalorare un misticismo a-razionale. La via dantesca alla

contemplazione è quella intellettuale (con Auerbach: «è la verità della dottrina razionale che genera l'immagine sensibile e le dà vigore»): sino all'ultima visione è sempre la mente («Così la mente mia, tutta sospesa, / mirava fissa, immobile e attenta, / e sempre di mirar faceasi accesa»: *Par. XXXIII*, 97-99) che continua ad agire per ottenere il massimo risultato consentito a un poeta il cui soggetto è l'aldilà e il *punto* di arrivo l'intuizione di Dio *per essentiam* («la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne»: *ivi*, vv. 140 s.), come è accaduto a Paolo secondo Agostino e Tommaso.

Occorre adesso cercare di definire meglio, sul piano stilistico, l'effetto dei latinismi e dei neologismi, abbondanti come di consueto nell'ultima cantica, nonché della tessitura fonica, sinestetica, e più in generale metaforica, persino basata su trasposizioni non immediatamente giustificate a livello logico, come hanno notato Giovanni Nencioni e Ignazio Baldelli. Esaminiamo la similitudine dei vv. 79-84:

Come a raggio di sol, che puro mei
per fratta nube, già prato di fiori
vider, coverti d'ombra, li occhi miei; 81

vid' io così più turbe di splendori,
folgorate di sù da raggi ardenti,
senza veder principio di folgóri. 84

Questo paragone segue un breve intervento di Beatrice, in cui si parla di un giardino (cfr. v. 71) illuminato dal sole-Cristo, e dove si trovano una splendida rosa, ovviamente Maria, e numerosi gigli, *in primis* gli apostoli (cfr. vv. 73-75). Un immaginario realistico-simbolico nemmeno troppo peregrino, ma che trova qui la sua cifra stilistica grazie a due dettagli, quello della «fratta» nube (v. 80) da cui filtra il potentissimo raggio; e quello delle turbe di splendori «folgorate» da una sorgente invisibile (cfr. vv. 82-84). La componente 'dolce', da lauda sacra o da testo lirico-amoroso, è fatta interagire con la più alta energia dell'immaginario dantesco, volta a trasformare in senso ultraterreno una fenomenologia tutta terrena. Ciò è ipotizzabile anche perché viene qui 'tradotta' una situazione presentata nel *Purgatorio* (XVII, 40-42: «Come si frange il sonno ove di butto / nova luce percuote il viso chiuso, / che fratto guizza pria che muoia tutto...»), quando una luce improvvisa colpiva gli occhi chiusi e «frangeva» il sonno, e poco più oltre il sole si nascondeva alla vista (cfr. vv. 52-54). Alcuni presupposti linguistico-situazionali tornano, ma qui sono orientati a farci concepire *l'essenza* della folgorazione che arriva frangendo ogni materialità (la nube che offusca i fiori equivale ai residui di corporeità non sublimata).

La ricerca delle fonti qui più che altrove deve condurre a riconoscere l'irriducibilità della stilizzazione dantesca alle sue componenti: un assunto più

volte richiamato da Marco Santagata. Le immagini non creano una pedante simmetria bensì un'architettura coesa, che per esempio ci conduce a vedere un notturno stellato, popolato di divinità antiche («Quale ne' plenilunii sereni / Trivia ride tra le ninfe etterne...», vv. 25 s.) e sostanziato da un esuberante fonosimbolismo, e subito dopo la luminosità più elevata, che non conta in sé ma segnala «la lucente sustanza» (v. 32) del Cristo-Dio: la luna è paragonata al sole, il passato pagano compare in un testo che parla della figura centrale della religione cristiana. Il principio cognitivo fondamentale di ogni nuova metaforizzazione, il *blending*, agisce in profondità nella configurazione di tutto il canto.

La narrazione procede soprattutto attraverso le comparazioni, dirette o indirette. La scena-madre è essa stessa un confronto implicito, perché 'traduce' l'annuncio alla Vergine, e quindi l'incarnazione del Cristo e l'inizio della salvezza dell'umanità (cfr. vv. 88-111). In questa sequenza le immagini entrano in movimento, cosicché è lecita la definizione di dramma sacro. Dante è attratto dall'eccezionale luminosità della madre celeste-viva stella (cfr. vv. 91-93): anzi, in una perfetta corrispondenza fra *verba* e *res*, a innescare il desiderio di vedere è il suo stesso nome («il nome del bel fior...», v. 88, ossia il 'nome della rosa': che uno spunto per Umberto Eco, grande estimatore del *Paradiso*, sia implicitamente venuto di qui?). Nello svolgimento drammatico, interviene poi una «facella» (v. 94), che forma un'aureola attorno alla stella-rosa-zaffiro, collocata su uno sfondo celestiale chiarissimo; e questa facella parla musicalmente, canta e loda, come in una perfetta antifona che sarà seguita da un cosmico *Regina Coeli* (cfr. v. 128). Ma la *sphragis* inventiva dell'intera scena si coglie là dove l'azione metaforica trasmette la sinergia fra la sublimazione sensoriale e quella intellettuale: è la «circolata melodia» che si sigilla (cfr. vv. 109 s.) e riassume in sé gli elementi visivi della precedente immagine (la facella-aureola), e quelli manifestati nelle parole sulla/alla Madonna. La musicalità visibile che si concretizza in forma di cerchio: il suggello ultimo della scena è quello della creazione stilistica di una 'realtà altra'.

Così come avviene subito dopo per la descrizione del cristallino o primo mobile verso cui si leva Maria (v. 120), lontanissimo e appena intuibile ma già *rappresentato*, ossia 'reso presente', in quanto metafora di metafore («Lo real manto di tutti i volumi / del mondo...», vv. 112 s.), e non mera definizione tecnica, per esempio quella pur elegantissima del *Convivio* (II III 9: «E questo è cagione al Primo Mobile per avere velocissimo movimento; ché per lo ferventissimo appetito ch'è [n] ciascuna parte di quello nono cielo, che è [im]mediato a quello, d'essere congiunta con ciascuna parte di quello divinissimo ciel quieto, in quello si rivolge con tanto desiderio, che la sua velocitate è quasi incomprendibile»). Rappresentando il nono cielo come un manto dotato di regalità, e che al suo interno accoglie tutti i *volumina* sottostanti, Dante ancora una volta ci costringe a immaginare questa visione,

a rendere concreta la meta-fisica che ha fatto da sfondo grandioso alle scena centrale nella storia cristiana, però rappresentata qui nella sua essenza. L'Annunciazione non è semplicemente 'ripetuta', e la facella-circulata melodia non è l'arcangelo Gabriele (come in *Par.* XXXII, 94-96), o un gruppo di angeli in cerchio, bensì l'«amore angelico» (v. 103) in sé. Dall'insieme di questi tratti poetici, e solo da essi, emerge una verità: l'amore verso la donna che può costituire il tramite per la visione del Figlio, qui in «umbrifero prefazio» e poi, nella contemplazione finale, *in factis*, è universale e insieme speciale nel *viator* che scrive il poema sacro.

L'ultima parte del canto (vv. 121-139) conduce a termine la sacra rappresentazione, riportando in primo piano un'immagine quotidiana (vv. 121 ss.), quella del «fantolin» che si protende verso la madre dopo l'allattamento, del tutto analoga a quella iniziale dell'uccellino-madre: la tensione che si manifesta è appunto quella *amorosa* dei figli-beati («candori», v. 124), che continua a mantenere viva la lode perenne nei confronti della Vergine. Logica quindi la conclusione dedicata ai beati-arche, terreno («bobolce», v. 132; e si cfr. *infra* per l'esegesi) adatto a essere seminato: l'opera di Dio deve essere proseguita, e a breve Dante-personaggio verrà vagliato sotto ogni profilo teologale per comprendere se è degno di condurre quest'azione nel mondo. L'immaginario cambia sempre più nettamente e approda al lungo periodo di chiusura («Quivi si vive e gode del tesoro... / colui che tien le chiavi di tal gloria», vv. 133-139), interamente incentrato (se si accetta la lezione «ov'elli lasciò l'oro» al v. 135: cfr. ancora *infra*) sul principe degli Apostoli, Pietro, delineato in tutta la sua pienezza storico-biblica. Lo stacco narrativo è ben marcato dalla variazione dei campi metaforici.

Ma intanto il lettore si è immerso nel Paradiso, che ha *sperimentato* poeticamente. Qualcuno ha evocato affreschi o mosaici che mostrano scene paragonabili, e in particolare il Giudizio universale giottesco agli Scrovegni, sulla cui conoscenza da parte di Dante restano numerosi dubbi; peraltro, qualunque immagine contemporanea risulta, per quanto grandissima, inferiore all'*inventio* dantesca che qui si è cercato di delineare. Almeno in astratto l'effetto potrebbe semmai risultare più simile a quello di un rosone o di una grande vetrata gotica. Non conta qui la possibilità o meno che Dante ne abbia vista una, non da escludersi, vista la loro diffusione in varie città d'Italia (dalla Pianura padana sino almeno ad Assisi), e anche a non voler dar credito al suo viaggio in Francia e in specie a Parigi. Ma non è questo il punto. Va sottolineata la somiglianza 'architettonica' fra un canto fatto di visioni-comparazioni sinestetiche e di sottili giunture discorsive, e una struttura composta da formelle coloratissime e sottili sostegni. L'effetto di immedesimazione sensoriale-cognitiva, e se si vuole sacrale, è del tutto analogo, sia che ci si immerga in uno spazio che corrisponde al grande prototipo creato dall'abate Suger, sia che ci si immerga intellettualmente, ma anche corporalmente, nel ventitreesimo canto del *Paradiso* dantesco.

Possiamo a questo punto tornare alle dichiarazioni metaletterarie proposte ai versi 55-69 per calibrarne la portata in rapporto all'atto compositivo. Il fatto di proclamare l'insufficienza persino dell'ispirazione più elevata concessa dalle Muse («il latte lor dolcissimo più pingue», v. 57) in rapporto alla rappresentazione del riso di Beatrice rientra in pieno nella topica dell'ineffabile, e avrà l'effetto di sottolineatura consueto in questi casi. Che si tratti di un ambito prettamente artistico lo confermano i riferimenti successivi al «ponderoso tema» e all'«omero mortal» (vv. 64 s.), che dipendono da un'immagine dell'*Ars poetica* (vv. 38-40: «Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viribus, et versate diu quid ferre recusent, / quid valeant umeri») già messa a frutto in *Dve* II IV 4 («Ante omnia ergo dicimus unumquemque debere materie pondus propriis humeris coequare...»). Tutto ciò deve spingere a delimitare in senso proprio l'immagine del «figurare» il Paradiso (cfr. v. 61), che non gode qui di implicazioni mistiche, di recente spesso ipotizzate: il «saltare» (v. 62) con un taglio netto quanto è irrappresentabile rientra fra le necessità dell'argomento, che non è esente da 'vuoti' quando la materia tocca le manifestazioni del divino in sé, ma ciò rientra perfettamente nei caratteri *stilistico-contenutistici* di un «poema sacro». Dante giunge qui a un vertice della sua parabola amorosa con la donna-beatrice, volendo sottolinearne la sacralità attraverso la sublimazione di uno dei tratti più gioiosamente umani.

Che si tratti comunque di una precisa strategia compositiva, e che l'atto di fede di Dante consista anche nella completa dedizione alla sua opera, ce lo conferma un confronto con un testo collaterale. Si tratta della prima Egloga indirizzata a Giovanni del Virgilio, in risposta a quella del maestro bolognese nella quale si prospettava un'incoronazione poetica a Bologna per Dante, purché abbandonasse il volgare per scrivere un poema epicheggiante in latino. Il periodo della sua composizione è sicuramente circoscritto tra la seconda metà del 1319 e la prima del 1320, quando l'esule si trova stabilmente e serenamente a Ravenna. Lì sta lavorando al *Paradiso* ancora non divulgato, e anzi una sua parziale definizione, «mundi circumflua corpora» (*Egl.* 2, 48), ha suggerito a molti interpreti un confronto con il «real manto di tutti i volumi / del mondo» sopra commentato. I contatti non si riducono a questo, dato che nell'egloga è ricorrente l'immagine del latte delle Muse, ma in un contesto in cui si proclama che «decus vatium, quoque nomen in auras / fluxit» (vv. 36 s.). Ciononostante Dante-Titiro considera giusto e addirittura ovvio che il suo sforzo di «molt'anni» per la scrittura del poema produca, quando sarà terminato, il premio della laurea, di cui già in *Par.* I, 22-33 si parlava esplicitamente. Dunque la gloria poetica è intimamente connessa alla *scrittura* del poema sacro, al quale davvero «ha posto mano e cielo e terra» (v. 2), con la logica conseguenza che l'incoronazione poetica dovrà avvenire nel luogo in cui la vita di Dante come cristiano è iniziata: «... ritornerò poeta, e in sul fonte / del mio battesimo prenderò 'l cappello» (*Par.* XXV, 8 s.). Ma di tale aspetto non si parla nell'Egloga che a molti pare più o meno coeva a questi

canti del *Paradiso*, e che però affronta con altri limiti e strategie retoriche le questioni di poetica.

Devo ribadire quella che continua ad apparirmi, pur tenendo conto degli importanti commenti usciti di recente, l'interpretazione più probabile della parte finale della bucolica (vv. 52-68). Dopo aver proclamato che l'incoronazione poetica gli sarà gradita soltanto quando il suo poema sarà concluso, e quindi in forza di quello, Titiri-Dante risponde ironicamente alle obiezioni contro l'uso del volgare (i «comica verba» del v. 52) espresse da Mopso-Giovanni del Virgilio nella sua epistola d'avvio. È evidente che le posizioni sono qui inconciliabili: se il problema è quello dell'uso del volgare, non saranno certo i nuovi canti del *Paradiso* a far cambiare idea all'interlocutore, ma d'altra parte su questo punto la discussione è chiusa (Dante *rifiuta* di scrivere un poema epico in latino e *continua* a esaltare la sua opera in via di completamento). Risulterebbe quindi del tutto inutile l'offerta di uno *specimen* dell'ultima cantica che, nonostante alcune minime e probabilmente casuali coincidenze, Giovanni mostra di non conoscere.

Ecco allora che un'«ovis gratissima» (v. 58), insofferente alle regole e ai vincoli, offre a Titiri-Dante una nuova possibilità: in un contesto retoricamente improntato al genere bucolico, l'*ovis* simboleggia l'ispirazione poetica *tout court*. È questa sua amatissima facoltà che ora spinge Dante a una nuova impresa, quella di emulare Virgilio non sul versante della propria opera maggiore bensì su quello della serie di dieci bucoliche, scritte con variazioni di registro (come infatti si nota già nella seconda egloga dantesca rispetto alla prima) e su temi importanti, ma non 'sacri'. Dunque, i «decem vascula» di latte (cfr. v. 64) che Titiri comincia a inviare a Mopso (e quest'ultimo contraccambia con un'offerta del tutto equivalente: cfr. *Egl.* 3, 90-97), non sono altro che il segnale di una nuova serie bucolica, perché il numero dieci non può certo essere usato genericamente in un contesto virgiliano. Di fatto, al «me vocat» (*Egl.* 2, 33) di Mopso verso Titiri, si risponde adeguatamente (questo il valore del «revocare» del v. 57) con una nuova sfida letteraria, che dimostrerà il valore *anche* in campo latino dell'ispirazione poetica dantesca. Sarà appunto un'altra impresa, nel genere umile: tuttavia, alla seconda e ultima egloga (probabilmente terminata nel luglio del 1321) toccherà l'onore di proclamare indirettamente che il «poema sacro» è concluso e «iam frondator in alta / virgine perpetuas festinat cernere frondes» (*Egl.* 4, 86 s.).

Questa apparente deviazione ci riporta invece alla questione della poetica implicita nel ventitreesimo canto del *Paradiso*. Il confronto con la strategia adottata, nello stesso torno di tempo, per la re-invenzione del genere bucolico è quanto mai istruttivo: a seconda dell'obiettivo retorico-stilistico, Dante può cambiare radicalmente la sua modalità di scrittura, accantonando per esempio la componente sacrale che, in uno scrittore unicamente visionario o mistico, non avrebbe potuto essere abbandonata. In realtà, la sfida di Dante nella terza cantica, e soprattutto in questo canto e nell'ultimo, è quella di introiettare

nella sua poesia una componente immaginativo-cognitiva del tutto inedita, che sottolinea e rende perenni le verità manifestate. Lo stile *crea* un altro mondo: e per Dante questo è un portato della sua predestinazione divina.

Coda

Tre sono i punti controversi del canto, a livello filologico e/o interpretativo: la variante «pareggio»/«pileggio» al v. 67; il valore di «bobolce» al v. 132; la lezione «ove si lasciò l'oro» al v. 135. Nel primo caso, la situazione stemmatica secondo l'edizione Petrocchi, confermata da quella Sanguineti, darebbe come maggioritaria la forma «pareggio», presente nell'Urb. Lat. 366 e in tutto il ramo *x* della tradizione; «pileggio» (lat. *pelagus*; prov. *peleg*) ha dalla sua varie attestazioni autorevoli, anche nelle forme «peleggio» o «pereg-gio». È interessante il calco dantesco nelle Rime dubbie di Boccaccio, 27, 1: «Altro mar ti conviene, altro pileggio»; ma anche «pareggio» va inteso come tecnicismo nautico e non può essere automaticamente considerato *facilior*. La valenza in ogni caso deve essere 'tratto di mare', per rendere congrua la metafora: «non è pareggio/pileggio da picciola barca / quel che *fendendo va* l'ardita prora» (vv. 67 s.).

La lezione del v. 135, così come attestata in Petrocchi, sembra il risultato di una sistemazione a senso, che oltretutto crea un andamento nient'affatto consueto di 4-9: «di Babillòn, ove si lasciò l'oro»; per di più non si comprende perché Dante debba qui inserire una terzina («Quivi si vive e gode del tesoro / che s'acquistò piangendo ne lo essilio / di Babillòn...») che risulterebbe genericamente dedicata alle gioie dei beati che hanno lasciato i beni terreni, dato che ciò non aggiungerebbe alcuna informazione significativa sullo *status* paradisiaco. Ma l'Urb. Lat. 366 presenta invece la lezione «ov'elli lasciò», confermata dall'Hamilton 203 sull'altro ramo, e posta a testo da Sanguineti: ed è lezione plausibile, qualora si pensi che «elli» anticipa il soggetto dell'intero periodo dal v. 133 sino alla conclusione (v. 139), e cioè san Pietro, «colui che tien le chiavi di tal gloria». In questo modo l'intero finale acquisirebbe una maggiore compattezza, benché le costruzioni verbali ai vv. 133 s. risultino non sempre perspicue, specie per gli usi del 'si' (che non possono essere più tutti impersonali), e vadano semmai ulteriormente verificate.

Quanto a «bobolce» (o «bubolce»), il problema in questo caso è tutto interpretativo: si deve intendere il lemma come un femminile dal lat. *bobulcus* (ma Dante ha usato la forma «bifolco» in *Par.* 2, 18; l'accezione non è attestata nei repertori dell'italiano delle Origini e del Due-Trecento), oppure come un derivato dal lat. tardo *bubulca*, cioè 'campo', 'terreno da coltivare' (da cui, nei volgari dell'area padana, *biolca*)? A parte la stranezza dell'immagine delle «arche» (v. 131), cioè le anime beate, che si trasformerebbero direttamente in 'contadine', una ricorrente immagine evangelica parla dei fedeli come terreni

adatti alla semina: così in Mt 13, 3-23, Mc 4, 3-20 e Lc 8, 5-15, segnalati a riscontro da molti commentatori. Tuttavia i commenti non riportano un passo del *Convivio* forse decisivo:

[...] quindi è che chiamati sono doni di Spirito Santo. Li quali, secondo che li distingue Isaia profeta, sono sette, cioè Sapienza, Intelletto, Consiglio, Fortezza, Scienza, Pietade e Timore di Dio. Oh buone biade e buona e ammirabile sementa! e oh ammirabile e benigno seminare, che non attende se non che la natura umana li apparecchi la terra a seminare! e beati quelli che tale sementa coltivano come si conviene! (*Conv.* IV xxi 11-12).

La strutturazione della frase è evidente: il compito di seminare è proprio di Dio, la natura umana deve fornire terra buona «a seminare» cioè ‘a essere seminata’ (cfr. vv. 131 s.: «che fuoro / a seminar qua giù buone bobolce»). È vero che i «beati» possono *coltivare* la «sementa», ma essa è comunque stata seminata da Dio. Solo la seconda accezione sopra segnalata consente di rispettare questo campo semantico.

Notizia bibliografica ed «envoi»

Si cita la *Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi (Milano, Mondadori, 1966-1967), confrontata con la *Comedia*, a cura di F. Sanguineti (Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001); qualche proposta testuale si ricava ora dal commento a cura di G. Inglese, Roma, Carocci, 2016, specie pp. 293 e 297. Per le altre opere si fa riferimento a Dante, *Opere*, 2 voll., ed. a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011-2014. Numerose le *lecturae* di *Paradiso* 23: da ultimo, anche per la bibliografia pregressa, cfr. F. Suitner, *Paradiso XXIII*, in «Studi Danteschi», LXXIX, 2014, pp. 311-330, e M. Mocan, *Canto XXIII. Vedere la «vera luce» nel cielo delle stelle fisse. Il trionfo di Cristo e di Maria*, in *Cento canti per cento anni. Paradiso*, III.2, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2015, pp. 671-697. Ma, in omaggio alle scelte critiche di Marco Santagata, *nullis assuetae caulis*, questa analisi non vuole costituire l'ennesima *lectura*, benché sia esercitata su un singolo canto del poema dantesco.