

IL PARADISO E LE SUE OMBRE

NOTULA SULLA TERZA CANTICA

DANTESCA

LORENZO TINTI

il core / Ombra diva mi scuoti
Leopardi

Che il *Paradiso* si costituisca come cantica della luce è un tale truismo da non abbisognare ulteriori dimostrazioni; anzi si può senz'altro affermare che l'ultimo viaggio di Dante rappresenti un *itinerarium* come *praeparatio ad contemplationem lucem Dei* (quella luce *quae solis transcendit lucem*), ovvero un costante e progressivo esercizio di potenziamento della facoltà sensoriale, immaginativa ed intellettuale ad accogliere, sopportare e figurare una gradazione sempre crescente della luce, fino alla prima e perfetta fonte di essa. L'idea non era certo nuova agli inizi del quattordicesimo secolo: era stata approfondita nel tempo dalla teologia francescana (più prossima alla mistica che alla filosofia vera e propria), che Dante aveva praticato durante gli anni del suo apprendistato presso il convento di Santa Croce a Firenze, nonché dal pensiero di stampo neoplatonico e agostiniano dei padri Vittorini, che il poeta non solo conosceva ma

apprezzava, come dimostra la collocazione di Ugo (*Par.*, XII, 133) e di Riccardo (*Par.*, X, 131) tra le anime dei sapienti. Guidare la mente umana attraverso i gradi dell'essere fino al Creatore, per usare le parole del primo, significava «illuminare gli occhi ottenebrati dell'uomo»^[1], per usare quelle del secondo, cercare «quale sia questa luce incorporea nella quale abita l'invisibile e incorporea natura di Dio» e trovare «che questa luce è la sapienza stessa di Dio», e allenarsi perciò ad accogliere «il bagliore della divina sapienza, che si scorge dal supremo culmine della contemplazione», il quale «non può essere in nessun modo descritto dalla sapienza delle umane facoltà»^[2].

In tal senso, ci si aspetterebbe dunque che il concetto di “ombra” ricorresse nel *Paradiso*, con significato negativo, ad indicare come una permanenza di opacità, un residuo di terrestrità proprio nel Regno dell'assoluta trascendenza. Ed è così, ad esempio, laddove (III, 34 e 67; V, 107) esso indica l'aspetto dei beati collocati nei cieli più bassi (della Luna e di Mercurio), ancora influenzati dall'alone d'oscuramento prodotto dal nostro pianeta e perciò abitati da forme più imperfette di beatitudine, o analogamente laddove prefigura la conoscenza mondana offuscata ancora dai sensi (XIX, 66) e contrapposta, perciò, all'imperturbabile onniscienza divina (*sereno / che non si turba mai*). Nondimeno questa lettura non esaurisce le 16 occorrenze della parola nelle terza cantica; in due casi, in particolare, il termine in questione si carica di una polisemia tale da meritare un approfondimento a parte.

Anzitutto vorrei soffermarmi sull'omologia strutturale di *Par.*, III, 114 (*l'ombra delle sacre bende*) e di *Par.*, VI, 7 (*l'ombra delle sacre penne*), la

quale – sulla base dell’ovvio comune riferimento a *Ps. XVI 8 (sub umbra alarum tuarum)* – è un’ulteriore prova di quella memoria subliminale e intratestuale che, come aveva a suo tempo sostenuto – tra gli altri – Angelo Marchese, solo una lettura paradigmatica del testo può smascherare. In questi due luoghi sul termine *ombra* convergono al contempo un senso letterale e uno spirituale, i quali a loro volta afferiscono al campo semantico del riparo, della protezione. Se appena, poi, si estende l’analisi all’intero sintagma in cui il termine appare, cioè la si amplia al genitivo seguente, si impongono altre notevoli somiglianze. *In primis* la ricorrenza del medesimo aggettivo (*sacre*), che, è vero, qualifica la parte nominale della specificazione, ma che, se non altro in nome di una plausibilissima ipallage, può essere proiettato anche sul complemento determinato, ovvero sulla stessa parola *ombra*. In secondo luogo, il parallelismo in clausola dei vocaboli *bende e penne*, assonanti, omoprosodici e omometrici; indicanti, il primo, la veste delle clarisse, il secondo il piumaggio dell’aquila. In altre parole, parafrasando, il velo monacale e la livrea dell’uccello imperiale offrirebbero una protezione benedetta da Dio, alla quale, sia detto per inciso, attenta però la violenza di una società miope.

Nondimeno, beneficiari di questa tutela divina sono due soggetti a prima vista discordi: da una parte Piccarda Donati, figura connessa alla biografia particolare dell’autore, dall’altra l’aquila, allegoria del potere imperiale, dalla chiara portata universale. Eppure in questa apparente incongruità risiede uno dei tratti più pregnanti del *Paradiso* dantesco, luogo della *coincidentia oppositorum*, nella direzione di un superamento della dicotomia tra pubblico e privato, individuale e generale. L’accoglimento del piano

della Provvidenza si estrinseca necessariamente su entrambi i livelli, personale e collettivo, così come la sua violazione: gli uomini (*a mal più ch'a bene usi*) che hanno costretto Piccarda a rinunciare ai voti e alla propria vocazione, ovvero i Donati e la loro consorteria di parte Nera, sono gli stessi che agiscono *contr'al sacrosanto segno*, opponendogli *i gigli gialli* di Francia. L'ombra delle bende, «un velo che materialmente ripara il viso, ma insieme funge da spirituale difesa contro le insidie della vita mondana»^[3], e l'ombra delle penne, un riparo d'autorità funzionale al dispiegarsi della missione del potere politico e civile (*Imperium*) nel mondo, sono il simbolo di quella pace che è l'adeguamento della propria alla volontà del Creatore. E quando invidia e cupidigia la osteggiano, a pagarne le conseguenze è Piccarda Donati come Costanza d'Altavilla, Rodolfo d'Asburgo come Romeo da Villanova. In fondo, il chiasmo strutturale che unisce a distanza i canti III e VI non ad altro mira se non a sottolineare la comunione dei destini umani in rapporto alla giustizia divina. Difatti ogni ruolo, particolaristico o universalistico, è concorde all'ordine stabilito da Dio; anzi nell'economia del canto VI, ad esempio, la vicenda privata e apparentemente dimessa di Romeo si rivela «più congrua a un ideale di giustizia universale (dunque imperiale) delle scelte partigianesche di Guelfi e Ghibellini, che pure in modi diversi si appellavano a miti ed a valori universalistici»^[4].

Passiamo ora al secondo rilievo. Il concetto di “ombra”, comparso tra i primi versi del primo canto (v. 23) e tra gli ultimi del trentatreesimo (v. 96), si può dire che apra e chiuda il *Paradiso* e costituisca una sorta di *ringkomposition*. All'inizio del canto proemiale, inserito in piena *invocatio*, esso assume il

significato di “tenue parvenza”, “minima parte” (analogamente a XIII, 19) e concorre alla realizzazione di quella tipica figura incipitaria che è l’affettazione di modestia:

*O divina virtù, se mi ti
presti
tanto che l’ombra del beato
regno
segnata nel mio capo io
manifesti,
vedra’mi al piè del tuo
diletto legno
venire, e coronarmi delle foglie
che la materia e tu mi farai
degnò.*

Meno facile, invece, interpretare il senso della sua ultima occorrenza, inserendosi in una delle più criptiche ed ermeneuticamente tormentate terzine della cantica finale:

*Un punto solo m’è maggior
letargo
che venticinque secoli a la
’mpresa
che fé Nettuno ammirar
l’ombra d’Argo.*

Il significato complessivo di questa comparazione è tutto sommato comprensibile («il punto culminante della visione causa nel contemplante poeta» – impegnato a comprendere il principio stesso della compenetrazione ordinata dell’essere in Dio – «una dimenticanza pressoché totale, maggiore comunque

di quella causata da un tempo lunghissimo (ben venticinque secoli) al ricordo degli Argonauti^[5]»); meno ovvie, tuttavia, sono la scelta del materiale lessicale e soprattutto la scelta del mito classico che funge da secondo termine di paragone. Ma facciamo un passo indietro.

Dopo aver invocato l'ispirazione necessaria affinché la propria *vis* intellettuale significhi almeno un'*ombra* dell'esperienza compiuta, Dante, attaccando con il canto II, si serve di un *topos* di derivazione nautica, noto anche alla tradizione poetica precedente^[6], e paragona il proprio ingegno a una imbarcazione (designata per via sineddolica con *legno*). Quindi avverte il lettore della difficoltà del cimento che lo aspetta e, anzi, lo ammonisce a desistere se la sua preparazione teologica (il *pan de li angeli*) non è sufficiente a supportarne l'impegno:

*O voi che siete in
picciotta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che
cantando varca,
tornate a riveder li vostri
liti:
non vi mettete in pelago, ché
forse,
perdendo me, rimarreste
smarriti.*

Da questo momento, le isotopie dell'*ombra* e del viaggio per mare attraversano l'intera cantica e si innervano in metafore che, di norma, rimangono reciprocamente indipendenti. Nondimeno, come

visto, in prossimità del finale esse ritrovano un'attesa confluenza nella memoria di un'intrapresa, l'invenzione della navigazione da parte degli Argonauti, che con quella, letteraria, dell'autore condivide il primato e l'eccellenza e che, in questa direzione, era già stata suggerita dal poeta nel prosiegno del brano succitato (II, 16-18):

*Que' gloriosi che passaro
al Colco
non s'ammiraron^[7] come voi
farete,
quando Iason vider fatto
bifolco.*

A questo punto, non è capzioso addurre che la nave Argo e il *legno* dantesco diventino una l'immagine dell'altra, intuizione avvalorata proprio dal riconoscimento della comune titolarità di una prova non mai tentata prima. Del resto, nella terzina 94-96 dell'ultimo canto il gioco delle focalizzazioni delega poi il punto di vista a una divinità pagana, Nettuno, il quale dal silenzio assoluto dei fondali marini osserva, sorpreso, l'ombra dei primi navigatori sopra di sé^[8]. E ad un'altra divinità pagana, Apollo, per quanto prefigurazione allegorica del Dio cristiano, Dante aveva chiesto aiuto per rendere testimonianza se non altro di un'ombra del paradiso.

Si profila, allora, una sorta di entimema che conduce a un'ulteriore identificazione: quella di Nettuno con Dio. Pertanto si può concludere sostenendo che l'ombra scorta da Nettuno è, in senso

traslato, l'ombra di Dante, o se si preferisce della navicella del suo ingegno, scorta da Dio: nel momento stesso in cui il poeta sta penetrando con la vista nel mistero dell'Uno, l'Uno ricambia lo sguardo. Quell'*Altrui* che, quando Ulisse era giunto a intravedere l'*ombra* del monte purgatoriale (*una montagna bruna*), aveva sancito il naufragio dell'eroe e di una *curiositas* divenuta *hybris*, decreta ora il trionfo del pellegrino cristiano giunto a Lui attraverso una rotta perigliosa ma ortodossa, degnandolo di considerazione.

Non più che un'ombra la navicella dell'ingegno dantesco può recare in porto da una navigazione oltremondana (*trasumanar*), ma pure la riporta e ciò basta a fondare una gloria imperitura; non più che un'ombra Dio, dall'abisso della sua imperscrutabile perfezione, può cogliere di un uomo, corpo solido, che per primo osi apparirgli dinanzi da vivo e scruutarlo, ma pure questo percepisce, ed è un suggello eterno del valore della più eletta tra le sue creature.

[1] Cit. da M. Fumagalli Beonio Brocchieri e M. Parodi, *Storia della filosofia medievale*, Roma-Bari 1996, p. 240.

[2] Riccardo di San Vittore, *La preparazione dell'anima alla contemplazione*, Firenze 1991, pp. 63 e 149.

[3] Dante Alighieri, *La divina commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, III, Milano 1993, p. 63.

[4] *Ibidem*, p. 99.

[5] *Ibid.*, p. 472.

[6] Ovvio che la composizione poetica finisca per essere una specie di viaggio per mare. Si vedano, a riguardo, le considerazioni di E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze 1993, pp. 147-50.

[7] Non sfugga il ritorno della medesima forma verbale di XXXIII, 96, sebbene in quella sede riferita a Nettuno: prima lo stupore del navigante,

poi quella del dio/ di Dio. Vedi *infra*.

[8] Cfr. P. Boitani, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna 2007, p. 238: «Allo stesso modo, quando al culmine della descrizione della visione beatifica Dante vuole indicare che un punto di quella visione è ora, mentre egli scrive, caduto in un oblio profondissimo, il paragone che gli occorre misura la distanza abissale (nello tempo e nello spazio) che separa il presente dal passato mitico e la superficie dalla profondità. Ecco allora la nave degli Argonauti, alla cui impresa Dante ha in precedenza assimilato la sua di esploratore e scrittore del Paradiso, farsi (seguendo modelli poetici classici) costellazione che solca gli oceani celesti, e allo stesso tempo (arditamente innovando la prospettiva) divenire mera ombra che la divinità stessa con immenso stupore vede dai propri recessi sottomarini scivolare sulle onde».

Bibliomanie.it