



HAL
open science

Ombre a abbracci

Manuele Gragnolati

► **To cite this version:**

| Manuele Gragnolati. Ombre a abbracci. Chroniques italiennes, 2020, pp.30-43. hal-03787182

HAL Id: hal-03787182

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03787182v1>

Submitted on 29 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

N° 39 série web (2/2020)

CHRONIQUES ITALIENNES



Université de la Sorbonne Nouvelle

Comité scientifique

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), Andrea AFRIBO (Università di Padova),
Isabelle BATTESTI (Université de Poitiers), Giorgia BONGIORNO (Université de Lorraine),
Daniela BROGI (Università per Stranieri di Siena), Gabriele BUCCHI (Université de Lausanne),
Alberto CASADEI (Università di Pisa), Anna DOLFI (Università di Firenze),
Raffaele DONNARUMMA (Università di Pisa), Jean-Louis FOURNEL (Université Paris 8 Vincennes-
Saint Denis), Paola ITALIA (Università di Roma La Sapienza), Stefano JOSSA (Royal Holloway,
University of London), Enrico MATTIODA (Università di Torino), Pier Vincenzo MENGALDO
(Università di Padova), Massimo NATALE (Università di Verona), Claude PERRUS (Université
de la Sorbonne Nouvelle), Eugenio REFINI (New York University), Irene ROMERA PINTOR
(Universidad de Valencia), Martin RUEFF (Université de Genève), Emilio RUSSO (Università di Roma
La Sapienza), Giuseppe SANGIRARDI (Université de Lorraine), Marco SANTAGATA (Università di
Pisa), Hannah SERKOWSKA (Université de Varsovie), Franco TOMASI (Università di Padova),
Susanna VILLARI (Università di Messina)

Comité de rédaction

Anne BOULE, Christian DEL VENTO, Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT, Alessandro DI PROFIO,
Marina GAGLIANO, Philippe GUERIN, Constance JORI, Brigitte LE GOUEZ,
Corinne LUCAS FIORATO, Emilio SCIARRINO

Directeur de publication

Matteo RESIDORI

Secrétaires de rédaction

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

*Les articles publiés dans la revue sont évalués et approuvés de manière anonyme
par des membres du comité scientifique, totalement autonome de la Direction*

Université de la Sorbonne Nouvelle
Département des études italiennes et roumaines
13 rue de Santeuil 75005 Paris
<http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes>
ISSN 1634-0272

SOMMAIRE

Passages, seuils, sauts : du dernier cercle de l'Enfer à la première terrasse du Purgatoire (Enf. XXXII – Purg. XII)

Études réunies par Manuele Gragnolati & Philippe Guérin

Avant-propos	1
SERGIO CRISTALDI, <i>Dal centro della terra al purgatorio</i>	3
MANUELE GRAGNOLATI, <i>Ombre e abbracci. Riflessioni sull'inconsistenza nella Commedia di Dante</i>	30
MARCELLO CICCUTO, <i>I costruttori dell'Inferno e gli artisti del Purgatorio: dall'arte morta alla pietra vivente</i>	44
ERMINIA ARDISSINO, <i>Riti e inni tra Inferno e Purgatorio</i>	55
PAOLO BORSA, <i>La «mamma» e il «babbo», il «pappo» e il «dindi»: Inf. XXXII e Purg. XI</i>	80
ANNA PEGORETTI, <i>Un centro di gravità permanente: Inferno XXXIV e la struttura dell'universo</i>	98
ANNA PIA FILOTICO, <i>Da una «discesa a sinistra» a un'«ascesa a destra». Ristabilire le direzioni cosmiche assolute fra Crocifissione e rovesciamento in Inferno XXXIV</i>	128
ISABELLE BATTESTI, <i>«Naturalmente [l'uomo] l'ama andare in giuso». La passion du repos entre Enfer et Purgatoire</i>	152
GIULIANO MILANI, <i>Politiche della simmetria. Una lettura di Inferno XXXII</i>	168
RAFFAELE PINTO, <i>La plasticità dell'idea imperiale: da Bruto e Cassio (Inf. XXXIV) a Catone (Purg. I)</i>	198
GIUSEPPE LEDDA, <i>Il mondo classico nei canti dell'Antipurgatorio (Dante, Purgatorio I-IX)</i>	215
ELENA LOMBARDI, <i>Purgatorio I e II: Catone, Marzia, e la sfida alla lettura figurale</i>	246
NICOLÒ CRISAFI, <i>Problemi narrativi nella cornice dei superbi (Purgatorio X-XII): Teleologia, cattiva infinità, e possibilità</i>	263

OMBRE E ABBRACCI. RIFLESSIONI SULL'INCONSISTENZA NELLA *COMMEDIA* DI DANTE

Con questo intervento ritorno a una mia grande passione, vale a dire al motivo degli abbracci nella *Commedia*, e mi propongo di presentare il concetto che ho chiamato di «escatologia antropologica» e di discutere che cosa la rappresentazione dell'aldilà dice della concezione dantesca dell'essere umano. Allo stesso tempo, mi propongo anche di offrire alcune riflessioni su come 'funziona' la letteratura e su come leggerla¹.

Iniziamo con qualche breve cenno sull'escatologia della *Commedia*, che può essere considerata il punto di arrivo di una lunga e complessa transizione. Alle origini e per lungo tempo l'escatologia cristiana, vale a dire la concezione cristiana dell'aldilà, era incentrata sulla fine dei tempi e sull'esperienza collettiva di tutta l'umanità e ruotava intorno all'idea della

¹ L'intervento riproduce essenzialmente la comunicazione presentata al convegno parigino. Per un approfondimento dei temi affrontati e dello studio delle fonti sottese alla mia discussione, oltre che per la ricchissima bibliografia, rimando ai miei studi passati, in particolare: *Experiencing the Afterlife: Soul and Body in Dante and Medieval Culture*, Notre Dame/London, University of Notre Dame Press, 2005; *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, il Saggiatore, 2013; «Paradiso» XIV e il desiderio del corpo, in «Studi Danteschi», LXXVIII, 2013, pp. 285-309; *Diffractioning Dante's «Paradiso»: Transformation, Identity, and the Form of Desire*, in Brian Richardson, Guido Bonsaver, Giuseppe Stellardi (a cura di), *Reception, Translation, and Transformation of Italian Literature*, Oxford, Legenda, 2017, pp. 352-366; «La résurrection charnelle des morts». *Contextualiser et diffracter le «Paradis» de Dante*, in «Revue des études dantesques», II, 2018, pp. 65-85; *Insegnare con un classico. La complessità di Dante e lo spirito critico*, in Chiara Cappelletto (a cura di), *In cattedra. Il docente universitario in otto autoritratti*, Milano, Cortina, 2019, pp. 177-214.

resurrezione della carne, del Giudizio Universale e della conseguente esperienza in Inferno o in Paradiso. A partire dal XII secolo le cose incominciarono a cambiare e un nuovo interesse incominciò a svilupparsi per il destino individuale dell'anima separata nell'aldilà prima della fine dei tempi – e dal punto di vista teologico questa nuova enfasi è confermata da due eventi: il Secondo Concilio di Lione del 1274, che riconosce ufficialmente la dottrina del Purgatorio, e la bolla papale *Benedictus Deus*, che nel 1336 dichiara che l'anima separata non ha bisogno del corpo per avere pieno accesso alla visione di Dio e a una beatitudine completa.

Scritta esattamente tra questi due eventi, la *Commedia* dantesca è in pieno accordo con i recenti assunti escatologici e non si concentra sulla fine dei tempi ma sull'esperienza dell'anima non appena si separa dal corpo. Si può ad esempio pensare alla «confessione» dell'anima dannata di fronte a Minosse all'inizio del V canto dell'*Inferno* come alla drammatizzazione esplicita di questo nuovo senso di esperienza nell'aldilà. Allo stesso tempo, anche se si concentra sull'esperienza dell'anima separata dal corpo terreno, la *Commedia* dantesca continua a indicare in diversi modi, non sempre pienamente coerenti e spesso ricchi di tensioni non risolte, che la corporeità è una componente fondamentale dell'identità e dell'esperienza nell'aldilà. Infatti la prima cosa che succede all'anima non appena si separa dal corpo terreno e giunge nell'aldilà, è quella di crearsi un corpo d'aria dotato tanto di un'apparenza quanto di tutti i sensi. La questione di come questo sia possibile è sollevata per la prima volta nel III canto del *Purgatorio*, quando Dante, nel non vedere l'ombra di Virgilio, teme di essere stato abbandonato. Virgilio dice a Dante che Dio dà alle anime separate una specie di corpo che può provare il dolore fisico dell'aldilà:

A sofferir tormenti, caldi e geli
simili corpi la Virtù dispone
che, come fa, non vuol ch'a noi si sveli. (*Purg.* III, 31-33)²

Virgilio non sa però spiegare come questo sia possibile. Anzi, approfitta di questa questione per sottolineare che gli uomini non devono cercare di capire i misteri divini (*Purg.* III, 34-45).

² Le citazioni del poema dantesco sono prese da Dante Alighieri, «*La Commedia*» secondo *l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994, 4 voll., ristampa a cura di Francesco Mazzoni.

In realtà una spiegazione esiste e sarà poi fornita nel XXV canto del *Purgatorio*, dove Stazio prima descrive lo sviluppo dell'anima nel feto e poi spiega che l'anima separata contiene la forma del corpo e, una volta giunta nell'aldilà, può creare un corpo d'aria che non solo ha un'apparenza, ma anche tutti i sensi e può quindi continuare a provare sensazioni fisiche:

Però che quindi ha poscia sua paruta,
è chiamata ombra, e quindi organa poi
ciascun sentire infino a la veduta.

Quindi parliamo e quindi ridiam noi;
quindi facciam le lagrime e' sospiri
che per lo monte aver sentiti puoi. (*Purg.* XXV, 100-105).

L'unione di anima separata e di corpo aereo forma un'«ombra» e il concetto dantesco di ombra può essere preso come il simbolo della piena esperienza che l'anima separata ha nell'aldilà senza dovere aspettare la resurrezione del corpo alla fine dei tempi. Effettivamente, l'Inferno e il Purgatorio sono caratterizzati da una fisicità senza limiti ed è sufficiente aprire una qualsiasi pagina delle prime due cantiche per imbattersi nelle sofferenze fisiche delle ombre.

Se il dolore fisico è ugualmente intenso in Inferno e Purgatorio, si tratta di un'esperienza completamente diversa. Il dolore dell'Inferno può essere concettualizzato come una ripetizione meccanica ed eterna del peccato commesso sulla Terra. Ad esempio, nel caso dei golosi, che sono sbranati da Cerbero e al contempo colpiti incessantemente da una pioggia che si trasforma in fango, la punizione consiste nel continuare a provare le conseguenze del peccato di gola, così che se la punizione delle anime dannate è generalmente imposta dall'esterno, può essere anche intesa come un'espressione dell'anima stessa, una manifestazione della sua condizione perversa. All'Inferno, dunque, il peccato funziona come punizione del peccato stesso e l'anima dannata è condannata a ripeterlo in eterno, senza scampo.

«Qual fui vivo, tal son morto» (*Inf.* XIV, 51): quest'affermazione di Capaneo tra i bestemmiatori riguardo alla sua assoluta mancanza di cambiamento può essere considerata paradigmatica dell'Inferno dantesco, dove, in un circolo vizioso e senza tregua, il dolore è una semplice punizione e consiste nella ripetizione eterna dello stesso peccato che aveva causato la dannazione.

Se l'Inferno è identità e ripetizione, il Purgatorio è molto diverso. È proprio il caso dei golosi in Purgatorio, che subiscono una fame e una sete che ne stravolge le fattezze, a mostrare che a differenza del dolore dell'Inferno, quello del Purgatorio è, grazie a una forte impronta cristologica, cambiamento, trasformazione e terapia. Attraverso l'elaborata esperienza nelle sette cornici del Purgatorio vero e proprio, il dolore fisico, abbracciato volontariamente dalle anime purganti cantando inni e salmi e meditando su esempi di vizi e di virtù, diventa l'opportunità per trasformare i propri desideri e per conformarli all'amore gratuito con cui Cristo si era offerto in sacrificio sulla Croce per la salvezza di tutta l'umanità. In altri termini: il Purgatorio, come lo concepisce Dante, è l'unico regno escatologico dove succede qualcosa, nel senso che quando un'anima arriva alle soglie della montagna del Purgatorio è diversa da come ne uscirà quando arriva nel giardino dell'Eden, pronta a passare in Paradiso, e questa trasformazione positiva e questo apprendimento sono possibili grazie a un'esperienza di dolore, che a differenza di quella infernale, non è sterile ma produttiva.

Il concetto di corpo aereo e di ombra possono dunque essere considerati come il simbolo della pienezza dell'esperienza dell'anima separata in Inferno e Purgatorio nel periodo tra la morte fisica e la fine dei tempi. Allo stesso tempo, vedremo ora che nella *Commedia* il corpo aereo funziona come un paradosso e che se può essere considerato il simbolo dell'intensità dell'esperienza dell'anima separata, esso indica anche l'imperfezione di questa esperienza senza il corpo vero e proprio, quello fatto di carne, per intenderci, e lasciato sulla Terra.

La *Commedia* è infatti attenta a distinguere le ombre ultraterrene dalle persone vere e proprie e chiarisce sin dall'inizio che i corpi delle anime incontrate nell'aldilà non sono fatti di carne (come sulla Terra) ma di aria e per questo sono inconsistenti. L'inconsistenza delle ombre è detta «vanità» e menzionata per la prima proprio nell'episodio dei golosi nel terzo girone dell'Inferno. Subito dopo averne graficamente descritto la punizione fisica, la *Commedia* aggiunge che il corpo delle ombre ha solo l'aspetto di un corpo ma in realtà è «vanitate», fatta d'aria:

Noi passavam su per l'ombre che adona
la greve pioggia, e ponavam le piante
sopra lor vanità che par persona. (*Inf.* VI, 34-36)

E alla fine del canto Virgilio spiega che quando «ciascun ripiglierà sua carne e sua figura» (98), quando cioè l'anima si ricongiungerà al corpo risorto alla fine dei tempi, la sofferenza dei dannati sarà più intensa perché se è vero che attraverso il corpo aereo l'anima continua a potere esprimere facoltà sensoriali, è anche vero che quando è unita al suo corpo fatto di carne e non di aria, l'anima è in una condizione di maggiore perfezione e quindi l'esperienza nell'aldilà, in questo caso il dolore, aumenta di intensità:

per ch'io dissi: «Maestro, esti tormenti,
crescerann' ei dopo la gran sentenza,
o fier minori o saran sì concenti?»

Ed elli a me: «Ritorna a tua scienza,
che vuol quanto la cosa è più perfetta,
più senta il bene, e così la doglienza.

Tutto che questa gente maladetta
in vera perfezion già mai non vada,
di là più che di qua essere aspetta.» (*Inf.* VI, 103-111)

Tuttavia, anche se la «vanità» delle ombre è ricordata sin dal secondo girone, nella maggior parte dell'*Inferno*, le ombre sono descritte in termini così corporei e tangibili che il lettore si dimentica della loro mancanza di consistenza e di materialità. In maniera sorprendente è invece nel *Purgatorio* – dove viene sottolineato il potenziale produttivo e trasformativo dell'esperienza del dolore – che la *Commedia* continua a ricordare al lettore che a differenza del personaggio Dante, che ha un «corpo uman» (*Purg.* III, 94) fatto di «vera carne» (*Purg.* V, 53 e XXIII, 123), le ombre, come riconoscono loro stesse, hanno un «corpo fittizio» composto di aria (*Purg.* XXVI, 12).

La «vanità» delle ombre è un vero e proprio *Leitmotiv* del *Purgatorio* a partire dal canto II, quando, dopo avere incontrato Catone, Virgilio e Dante si imbattono in un gruppo di ombre anch'esse appena arrivate alle soglie della montagna del Purgatorio. Tra di esse si trova anche l'anima di Casella, un amico di gioventù di Dante, che lo riconosce e lascia il gruppo delle ombre in cui si trova per andargli incontro e abbracciarlo. Parole come «abbracciarmi» e «affetto» caricano l'episodio di quel senso di intimità e amicizia che lo rendono uno dei più toccanti dell'intero poema:

Io vidi una di lor trarresi avante
per abbracciarmi, con sì grande affetto,
che mosse me a far lo simigliante. (*Purg.* II, 76-78)

A sua volta Dante fa tre tentativi di abbracciare l'ombra che gli si è fatta incontro, ma falliscono tutti perché le ombre sono appunto «vane», hanno cioè un'apparenza ma mancano di consistenza:

Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto!
tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
e tante mi tornai con esse al petto. (*Purg.* II, 79-81)

Come noto, Dante prende l'immagine dell'abbraccio mancato tra un vivo e un morto dalle opere di Virgilio, ma essa ha una lunga e illustre tradizione nell'epica classica. Risale infatti all'episodio dell'*Iliade* in cui Achille cerca di abbracciare il fantasma di Patroclo (XXIII, 93-104) e a quello dell'*Odissea* in cui durante la sua discesa nell'oltretomba Odisseo cerca di abbracciare la madre Anticlea (XI, 204-208). Da Omero il motivo era poi passato a Virgilio, che l'aveva usato in episodi ricchi di *pathos* e che presenta tre tentativi di abbracci non riusciti tra un vivo e un morto: tra coniugi – Orfeo ed Euridice nel IV libro delle *Georgiche* (500-502); Enea e Creusa nel II libro dell'*Eneide* (790-794) – e tra padre e figlio – Anchise ed Enea nel VI libro dell'*Eneide* (700-702). Rispetto a Omero, Virgilio intensifica l'aspetto tragico del motivo e lo trasforma in uno struggente simbolo di perdita. Basta pensare ai versi in cui nel II libro dell'*Eneide* Enea, raccontando i momenti finali della distruzione di Troia, ricorda di come aveva cercato di abbracciare il fantasma di sua moglie Creusa dopo che costei gli aveva detto che era dovuta morire perché lui potesse essere libero di sposare una principessa del suolo italico e dare così origine alla progenie che avrebbe conquistato il mondo:

haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa volentem
dicere deseruit tenuisque recessit in auras.
ter conatus ibi collo dare brachia circum:
ter frustra compressa manus effugit imago,
par levibus ventis volucrique simillima somno. (*Eneide* II, 790-794)

[Come questo ebbe detto, mentre molto piangevo e volevo / dirle, spari, si confuse con l'aria impalpabile. / Tre volte allora tentai di stringerle al collo le braccia, / tre

volte, invano afferrata, fuggì dalle mani l'immagine, / pari a soffio di vento, simile al sogno alato.]³

I tre abbracci mancati tra Casella e Dante pellegrino sui lidi della montagna del Purgatorio risuonano di questi echi virgiliani, che li caricano di un senso di malinconia e di nostalgia. Si tratta di un episodio complesso. Generalmente si è sottolineato che gli abbracci impossibili tra i due amici indicano che essi provano ancora gli stessi affetti che avevano provato sulla Terra. E infatti, dopo che anche Dante personaggio ha riconosciuto l'amico, Casella gli dice che sebbene sia ora un'anima priva del suo corpo mortale, continua comunque ad amarlo come quando era nel suo corpo terreno: «Così com'io t'amai / nel mortal corpo, così t'amo sciolta» (*Purg.* II, 89-90). Dante pellegrino rivela di provare la stessa nostalgia e lo stesso tipo di affetto quando si rivolge all'amico come «Casella mio» (*Purg.* II, 91) e gli chiede di consolarlo cantando una canzone alla maniera in cui usava fare durante la loro gioventù. Casella intona *Amor che ne la mente mi ragiona* – una delle canzoni incluse nel *Convivio* –, e la *performance* è così splendida che sia le ombre del Purgatorio sia Dante e Virgilio sono incantati dalla sua dolcezza e nient'altro sembra più importare:

Lo mio maestro e io e quella gente
ch'eran con lui parevan sì contenti,
come a nessuno toccasse altro la mente. (*Purg.* II, 115-117)

La *performance* di Casella crea un'atmosfera di incanto ma è interrotta dall'arrivo improvviso di Catone, il guardiano del Purgatorio, che rimprovera Dante e le ombre di essersi lasciati distrarre e li sprona a rimettersi in moto così da riuscire a liberarsi di ciò che impedisce loro di avere accesso al Paradiso e alla *visio Dei* (*Purg.* II, 118-123). Il rimprovero di Catone indica così che le anime in Purgatorio devono imparare ad abbandonare i desideri terreni, come l'amicizia o l'interesse per l'arte e la filosofia, perché impediscono all'anima di progredire nel cammino verso il Paradiso. In questo senso, l'incontro di Dante con Casella fornisce una sorta di introduzione al paradigma che regge la concezione morale del Purgatorio dantesco come il luogo in cui l'anima impara a prendere le distanze dai beni mortali e a concentrarsi esclusivamente sull'amore per Dio, ammaestrando la propria

³ Cito il testo latino e la traduzione italiana da Virgilio, *Eneide*, trad. it. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1967, p. 83.

volontà a volgersi «dagli oggetti mortali agli oggetti immortali, dagli oggetti di “breve uso” a quelli che l’anima può “godere” all’infinito»⁴. Questo “aggiustamento” del desiderio è di matrice agostiniana e corrisponde alla trasformazione del desiderio in *caritas*, vale a dire nell’amore assoluto per Dio che è anche amore disinteressato per il prossimo.

L’incontro del pellegrino con Casella indica dunque che nel Purgatorio i legami personali devono essere superati e ad esempio è stato fatto notare che uno dei motivi per cui la *performance* di Casella è sbagliata è che, a differenza dei canti liturgici del Purgatorio, che sono in genere intonati coralmente, si tratta di una *solo-performance* essenzialmente soggettiva che rappresenta la nostalgia per la vita terrena e una forma di dissociazione individualistica dal progetto collettivo del Purgatorio⁵. In maniera analoga l’abbraccio mancato tra i due amici ricorda la mortalità del corpo e indica che anche il legame dell’anima al corpo mortale e la sua nostalgia per gli affetti terreni sono elementi troppo personali ed effimeri e per questo l’anima deve liberarsene se vuole arrivare in Paradiso.

La capacità di gestire il desiderio in maniera corretta è uno degli obbiettivi principali del Purgatorio, ed è concettualizzata da Dante nei termini di «libertà». Per Dante, infatti, la libertà si basa sulla possibilità unicamente umana di avere pieno controllo sulle proprie passioni e nel Purgatorio consiste nel ri-allineare i desideri dell’anima all’amore innato per Dio. Il modello di questo tipo di libertà è rappresentato da Catone, come indicano le parole con cui Virgilio gli chiede di approvare il viaggio di Dante:

Or ti piaccia gradir la sua venuta:
libertà va cercando, ch’è sì cara,
come sa chi per lei vita rifiuta. (*Purg.* I, 73-75)

Nei versi seguenti, Virgilio associa la libertà di Catone con il suo suicidio a Utica e, per quanto la maggior parte del discorso critico si sia concentrata sulla decisione dantesca – effettivamente sorprendente e molto interessante – di mettere a guardia del Purgatorio un pagano, per di più suicida e nemico di Cesare, in questa sede voglio considerare il resto dello scambio tra Virgilio e Catone e vedere in che modo la presentazione di Catone come simbolo di

⁴ Teodolinda Barolini, *La «Commedia» senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 147.

⁵ Federico Schneider, *Ancora su «Dante musicus»: musica e dramma nella Commedia*, in «Rivista di studi medievali e moderni», XIV, 2010, pp. 5-24.

libertà si riferisca anche a quanto le anime – e Dante personaggio – devono apprendere nel Purgatorio.

Nel tentativo di conciliarsi Catone, Virgilio fa leva su Marzia, la moglie di Catone che come Virgilio stesso risiede nel Limbo:

«son del cerchio ove son li occhi casti
di Marzia tua, che 'n vista ancora ti priega,
o santo petto, che per tua la tegni:
per lo suo amore adunque a noi ti piega.
Lasciane andar per li tuoi sette regni;
grazie riporterò di te a lei,
se d'esser mentovato la giù degni.» (*Purg.* I, 78-84)

La risposta di Catone indica che i suoi affetti sono cambiati rispetto a quando era sulla Terra e provava un grande amore per Marzia: a differenza di lei – che continua a pensare a Catone e ancora spera che questi la consideri «sua» –, egli non può più essere toccato dalle preghiere della moglie. Per Catone è invece sufficiente sapere che il viaggio di Dante è voluto da una «donna del ciel», cioè Beatrice, che non c'è ragione di credere che Catone abbia mai conosciuto personalmente:

«Marzia piacque tanto a li occhi miei
mentre ch'i' fu' di là», diss' elli allora,
«che quante grazie volse da me, fei.
Or che di là dal mal fiume dimora,
più muover non mi può, per quella legge
che fatta fu quando me n'uscì' fora.
Ma se donna del ciel ti move e regge,
come tu di', non c'è mestier lusinghe:
bastisi ben che per lei mi richiegge.» (*Purg.* I, 85-93).

Le parole distaccate di Catone riguardo alla moglie indicano che la libertà da lui rappresentata è legata alla sua capacità di prendere le distanze dagli affetti terreni e di conformare i suoi desideri alla volontà di Dio, il che è esattamente quanto devono ancora imparare a fare le anime appena arrivate nell'Anti-Purgatorio. Come ho indicato sopra, questa logica agostiniana è spesso presa come la chiave per leggere gli abbracci mancati tra Dante e Casella ma la mia proposta è che il motivo degli abbracci sia più ricco e possa aiutare a comprendere la complessità del ruolo del corpo nella *Commedia* e della sua poesia.

Ci sono infatti due altri episodi nel *Purgatorio* incentrati su un abbraccio nell'aldilà: il primo è l'incontro tra Virgilio e Sordello nel canto VI in cui, come noto, l'abbraccio tra i due poeti mantovani serve a dare il via alla celebre invettiva contro la divisione dell'Italia. Si tratta di un episodio importante per diversi motivi ma per quanto riguarda questo intervento, mi preme sottolineare l'incoerenza per cui, a differenza di quello tra Dante e l'ombra di Casella, l'abbraccio tra le ombre di Virgilio e di Sordello ha sorprendentemente luogo – un'incoerenza sottolineata dal poema stesso, che insiste sul fatto «che le accoglienze oneste e liete / furo iterate tre e quattro volte» (*Purg.* VII, 1-2).

In questa sede mi preme maggiormente considerare l'altro abbraccio messo in scena nel *Purgatorio*: quello tra Virgilio e Stazio nella cornice dell'avarizia, quasi sulla cima della montagna del Purgatorio. Anche in questo caso non potrò che soffermarmi su qualche aspetto di un episodio molto complesso ma, innanzitutto, prima di considerarlo brevemente, è necessario ricordare che nel poema la figura di Stazio rappresenta l'anima che ha appena completato il processo di cambiamento del Purgatorio, vale a dire l'anima che ha imparato a trasformare i suoi desideri secondo il paradigma agostiniano ed è pronta per andare in Paradiso. Ricorderete che quando Stazio si rende conto di trovarsi di fronte a Virgilio, l'autore amato che non solo aveva costituito il suo principale modello poetico ma anche aveva contribuito alla sua conversione e alla sua salvezza, cerca istintivamente di abbracciarli i piedi: «Già s'inclinava ad abbracciar li piedi / al mio dottor» (*Purg.* XXI, 130-131). Virgilio si tira indietro e ricorda a Stazio che le ombre non possono abbracciarsi e che tali manifestazioni di ammirazione non si addicono all'aldilà: «Frate, / non far, ché tu se' ombra e ombra vedi» (*Purg.* XXI, 131-132). Come nell'episodio di Casella, il corpo umano e i tipi di affettività che esso veicola sembrano rappresentare quella parte di sé da cui le anime si devono distaccare nel loro percorso terapeutico lungo la montagna del Purgatorio. Stazio ammette infatti il proprio errore e riconosce che è stato il grande amore per Virgilio a fargli dimenticare l'inconsistenza delle ombre, la loro «vanità»:

Or puoi la quantitate
comprender de l'amor ch'a te mi scalda,
quand' io dismento nostra vanitate,
trattando l'ombre come cosa salda. (*Purg.* XXI, 133-136)

Il tentativo di Stazio di abbracciare il proprio maestro di poesia mostra che non è facile mettere da parte i propri desideri e suggerisce un senso di nostalgia per un corpo non «fittizio» che nella sua materialità permetta alle persone di abbracciarsi. Se torniamo velocemente all'abbraccio tra Virgilio e Sordello nel VI canto del *Purgatorio*, si potrebbe pensare che l'ammissione di Stazio del proprio errore nel trattare le ombre come se fossero dotate di corporeità effettiva, manifesti la consapevolezza da parte dell'autore Dante che l'abbraccio tra Virgilio e Sordello esprime una contraddizione rispetto all'impossibilità delle ombre di abbracciarsi. Ma quello che veramente mi interessa è che il desiderio di Stazio di abbracciare Virgilio segua la sua affermazione di essere disposto a posporre di un anno la fine del suo soggiorno in Purgatorio se solo avesse potuto vivere quando era vissuto Virgilio:

E per esser vivuto di là quando
visse Virgilio, assentirei un sole
più che non deggio al mio uscir di bando. (*Purg.* XXI, 100-102)

Si tratta di un'affermazione paradossale che ha spesso stupito i critici per la sua sconvenienza – ed effettivamente è davvero stupefacente che venga pronunciata da Stazio, vale a dire la figura scelta per rappresentare l'anima che ha appena completato il proprio processo di trasformazione nel Purgatorio e si sta muovendo verso il Paradiso.

Forse ancora più stupefacente è di vedere lo stesso paradosso nel Paradiso. Ma procediamo passo per passo. Prima di tutto notiamo che come l'*Inferno* e il *Purgatorio* mettono l'accento sull'intensità del dolore provato dalle anime, così il *Paradiso* chiarisce sin dall'inizio che la visione beatifica, che rappresenta il *telos* di tutte le anime e a cui esse hanno accesso non appena giungono in Paradiso, procura loro una felicità perfetta, che viene spesso concepita come «pace»: soddisfazione del desiderio, compimento, appagamento. Tutto il Paradiso è ricco di brani che riconoscono che le anime beate godono di questa perfezione, come ad esempio nella terzina seguente:

Lume è là sù che visibile face
lo creatore a quella creatura
che solo in lui vedere ha la sua pace (*Par.* XXX, 100-102)

Anche il Paradiso dantesco, dunque, è in linea con le trasformazioni escatologiche contemporanee che spostano l'accento sulla pienezza

dell'esperienza dell'anima separata anche senza il corpo terreno. Tuttavia, come abbiamo cominciato a vedere, il senso che l'anima separata ha piena esperienza dell'aldilà coesiste con l'idea che questa esperienza non è completa e crescerà di intensità con il ritorno del corpo alla fine dei tempi. Lo stesso dubbio che Dante aveva espresso a proposito del dolore dei dannati alla fine dei tempi quando «ciascuno riprenderà sua carne e sua figura», viene ora espresso riguardo alla beatitudine. È Beatrice che nel cielo del Sole, anticipando la curiosità di Dante, chiede cosa succederà ai beati con la resurrezione del corpo; e l'anima di Salomone offre una spiegazione equivalente a quella offerta da Virgilio nel canto VI dell'*Inferno* riguardo alla condizione dei dannati. Ma se Virgilio aveva parlato di aumento del dolore, Salomone parla ora di gioia e indica che con la resurrezione della carne la visione beatifica sarà maggiore rispetto a quella goduta solamente dall'anima separata:

Come la carne gloriosa e santa
fia rivestita, la nostra persona
più grata fia per esser tutta quanta:
per che s'accrescerà ciò che ne dona
di gratüito lume il sommo bene
lume ch'a lui veder ne condiziona;
onde la vision crescer convene,
crescer l'ardor che di quella s'accende,
crescer lo raggio che da esso vene. (*Par.* XIV, 43-51).

La reazione delle anime beate alla prospettiva di riunirsi con il loro vero corpo – quello che è rimasto sulla terra ed è ora un cadavere – rivela l'intensità della nostalgia che continuano a provare per esso («disio d'i corpi morti»):

Tanto mi parver sùbiti e accorti
e l'uno e l'altro coro a dicer «Amme!»,
che ben mostrar disio d'i corpi morti:
forse non pur per lor, ma per le mamme,
per li padri e per li altri che fuor cari
anzi che fosser sempiterne fiamme. (*Par.* XIV, 61-66)

È sorprendente, e veramente interessante, che il desiderio dell'anima per il proprio corpo terreno riappaia al centro del Paradiso stesso, cioè proprio nel luogo in cui l'anima dovrebbe essere completamente appagata nella *visio Dei* e non ci dovrebbe essere spazio per alcun desiderio non soddisfatto. Anche

questi versi sono molto complessi e mentre me ne sono occupato a lungo nel passato, in questa sede mi concentrerò solo sui punti più rilevanti al mio discorso. Incominciamo dai versi 64-66: «forse non pur per lor, ma per le mamme / per li padri e per li altri che fuor cari / anzi che fosser sempiterno fiamme»: la gioia manifestata dalle anime all'idea di unirsi al corpo risorto non è legata solo all'aumento della loro visione di Dio, ma, come è stato scritto è «l'espressione appassionata del desiderio di amare pienamente in cielo ciò si era amato sulla Terra»⁶. Il poema indica così che anche in Paradiso, per quanto luminose e felici e appagate nella loro unione divina, le anime da sole sono incomplete e la felicità ultima sarà possibile solo con il ritorno del loro corpo e dell'interazione affettiva con altri individui.

A differenza della maniera in cui il Paradiso veniva pensato dai teologi del tempo di Dante, che si concentravano sul rapporto dell'individuo con la Divinità, il passo del *Paradiso* esprime un senso di relazionalità e di affettività personali. Esso indica non solo che la dottrina della resurrezione del corpo poteva rappresentare, a livello personale, una vittoria contro la morte e la perdita, ma anche che la materialità del corpo contiene un irriducibile legame col passato che non viene completamente 'disciplinato' neanche dal processo del Purgatorio. Si potrebbe dunque dire che il «disio d'i' corpi morti» delle anime beate, come già il desiderio di Stazio di abbracciare Virgilio, contraddice e inverte di segno il paradigma lineare del Purgatorio come distacco dal proprio passato.

Per concludere, torniamo all'abbraccio mancato tra Casella e Stazio all'inizio del *Purgatorio*. Come abbiamo visto, può essere interpretato come il simbolo di ciò da cui si devono staccare le anime del Purgatorio: l'attaccamento al proprio corpo, l'amore per i propri amici e i propri cari, la nostalgia per la Terra. Eppure, allo stesso tempo, è ora possibile vedere retrospettivamente che, nell'evocare la tristezza degli abbracci mancati della tradizione virgiliana, l'episodio di Casella indica anche che le anime senza il loro corpo terreno sono incomplete e prive di qualcosa di strettamente legato alla loro individualità e alla sfera dei loro desideri e affetti più intimi. Si può dunque pensare che il discorso di Salomone nel XIV canto del *Paradiso* offra una soluzione all'abbraccio mancato tra Casella e Dante e lasci immaginare che, nonostante la disciplina del Purgatorio, alla fine dei tempi i due amici continueranno a desiderare di abbracciarsi e potranno farlo. In fondo è quanto,

⁶ Teodolinda Barolini, cit., p. 194.

qualche anno prima, descrive in milanese Bonvesin da la Riva nel suo poema sul giudizio universale:

I andaran con Criste in l'eternal deporto,
staran in dobia gloria in anima e in corpo:
oi De, com quel è savio ke sta per temp acorto.
[...]
Lo bon fio col bon patre e li bon companion,
cusin seror fraëi, k'en stai fedhi baron,
tug s'an conzonz insema in la regal mason
e tug se abrazaran per grand dilection. (*De die Iudicii*, 325-336)⁷

Tornando all'antropologia escatologica dantesca per me è stato molto interessante pensare al paradosso con cui nel Paradiso immaginato da Dante questo spazio di identità legato alla memoria e alla storia relazionale del soggetto coesista con la sua trasformazione, il conseguimento della *caritas* e la dissoluzione dell'identità nella Trascendenza. Ma in questa sede non posso soffermarmi anche su questo paradosso e concluderò invece con un'altra suggestione, ed è questo forse il punto che più mi interessa: la *Commedia* non è un'unità in cui 'tutto si tiene' e che corrisponde a uno sviluppo pienamente lineare, teleologico e normativo. È invece un sistema *complesso* e, come spesso la letteratura, o almeno la 'grande' letteratura, produce sì un certo senso di coerenza e di unità ma senza appiattare le tensioni, le contraddizioni e i paradossi della vita e del desiderio.

Manuele GRAGNOLATI
Sorbonne Université

⁷ *Le opere Volgari di Bonvesin da la Riva*, a cura di Gianfranco Contini, Roma, Società Filologica Romana, 1941, pp. 207-208.