

Maria Maślanka-Soro

Università Jagellonica di Cracovia
maria.maslanka-soro@uj.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-0230-3836>

LA FUNZIONE METAPOETICA DEL MITO DI GIASONE NELLA COMMEDIA DI DANTE

The meta-poetic function of the myth of Jason in Dante's *Comedy*

ABSTRACT

In this article I analyse and interpret three passages from Dante's *Paradise* containing more or less explicit allusions to the myth of the Argonauts, which Dante knew from Ovid's *Metamorphoses*. All three are intertextual and occur at key points in the Cantic of Light, performing a meta-poetic function. They pertain to the essence and objectives of Dante's poetry and its pioneering character, both in terms of subject-matter and means of expression, particularly for the depiction of the visions of Paradise. Dante makes use of the metaphor of sailing the seas, which had been a *topos* of literary creativity since ancient times, and compares his own poetic *exploit* (*The Divine Comedy*) with the quest for the Golden Fleece conducted by Jason. Yet at the same time Dante distances his own work from the feat accomplished by the captain of the Argonauts.

KEYWORDS: Dante, *The Divine Comedy*, Paradise, Ovid, *Metamorphoses*, Jason, the myth of the Argonauts, intertextuality, meta-poetic function

L'articolo si pone come obiettivo l'esame dei passi danteschi in cui si allude a uno dei miti più antichi, quello degli Argonauti, e viene stabilito il confronto (diretto o indiretto) tra Dante autore e il Giasone ovidiano. La lettura qui svolta mostra e conferma l'approccio emulativo e creativo dell'autore della *Commedia* all'*Ovidio Maggiore* (come vengono chiamate nel Medioevo le *Metamorfosi*). Il modo in cui Dante rielabora i miti ovidiani fa parte di un più ampio dialogo intertestuale con la cultura antica, interpretato spesso dalla critica in chiave figurale che offre strumenti di lettura utili non solo a livello del cosiddetto "mondo rappresentato", nell'esame di relazioni intratestuali, prima di tutto del rapporto tra la dimensione terrena e ultraterrena dell'essere umano (Auerbach 2007: 176–226), ma anche nelle indagini di carattere intertestuale, in particolare quelle relative al rapporto tra la *Commedia* e la grande epica latina (Picone 2008: 63–81 *passim*; Maślanka-Soro 2014: 711–730).

Pochi sono i poeti ad aver mostrato una consapevolezza nei confronti della propria scrittura pari a quella di Dante che ne fornisce diverse prove fin dai suoi scritti giovanili, in particolare *Vita Nova* dove, com'è risaputo, ogni componimento in versi riceve

un commento (in realtà un autocommento) prosastico, guidando il lettore attraverso la storia poetica del suo amore. Ma in questo *libro della memoria* (I 1) riscontriamo anche un altro genere di riflessioni metaletterarie: nel capitolo XXV l'Alighieri invita i poeti contemporanei, da lui chiamati *rimatori* o *dicatori per rima* (7)¹ a usare la figura retorica della prosopopea sulla scia degli antichi; l'ultimo esempio da lui citato riguarda la personificazione dell'amore, tratta da Ovidio, poeta che lo aveva ispirato forse più degli altri autori antichi in quel momento della sua attività poetica (Picone 1997: 53) e la cui imitazione giustifica l'ampia presenza dell'Amore personificato in questa opera giovanile. Dante parte qui dal presupposto che “se alcuna figura o colore rettorico è concesso a li poete, concesso è a li *rimatori*” (7). Questa constatazione in cui l'Alighieri introduce chiaramente il principio di *imitatio auctorum antiquorum* (Picone 1997: 55), ampliato poi nel trattato *De vulgari eloquentia*, dove i poeti antichi vengono riconosciuti come maestri di stile (II vi 7), pare interessante anche per un'altra ragione, vale a dire l'opposizione terminologica tra *poeti* e *rimatori*. Il primo termine spetta soprattutto, anche se non unicamente, ai poeti di lingua latina² e solo nel *Paradiso*, sul finire della “cantica della luce” (esattamente in apertura del canto XXV) Dante lo adopererà esplicitamente per chiamare se stesso, lanciando ai lettori un segnale implicito di aver raggiunto una dignità creativa tale che non solo consente di annoverarlo tra i più grandi poeti di tutti i tempi, ma di superarli in una gara emulativa.

Prima di soffermarmi su questo e altri passi che alludono al mito degli Argonauti, vorrei ricordare che all'altezza del canto IV dell'*Inferno*, nella scena dell'incontro con i poeti della *bella scola* di Omero, Dante personaggio viene da loro riconosciuto come “sesto tra cotanto senno” (v. 102)³. Il loro status *post mortem* nel Nobile Castello, chiamato da Amilcare Iannucci “l'oasi della ragione” (Iannucci 1979–1980: 111), non ispira però molto ottimismo. Come tristemente confessa Virgilio, loro vivono “sanza speme (...) in disio” (v. 42), in un costante rimpianto della beatitudine eterna a loro negata, poiché sono *sospesi* (v. 45), cioè rimasti ad un certo livello di perfezione morale e spirituale che gli aveva permesso di raggiungere soltanto la condizione che Dante nella *Monarchia* (III xvi 7) definisce come *beatitudo huius vite* “que in operatione proprie virtutis consistit” (“che consiste nell'operare della propria virtù”), contrapposta a *beatitudo vite eterne* “que consistit in fruitione divini aspectus ad quam propria virtus ascendere non potest, nisi lumine divino adiuta” (“che consiste nella fruizione della visione divina, a cui la propria virtù non può ascendere, se non sorretta dal lume divino”)⁴ (Pertile 1980: 18).

In questo episodio, come ho cercato di mostrare altrove (Maślanka-Soro 2015: 103–124), Dante autore pone le basi della poetica intertestuale che determina in qualche modo il suo approccio all'epica antica nella *Commedia*, dove una assimilazione passiva e imitativa (praticata negli scritti precedenti) cede il posto a quella attiva ed emulativa.

¹ Le citazioni dalla *Vita Nuova* di Dante sono tratte dall'ediz.: Alighieri 2008.

² Come ha dimostrato Mirko Tavoni (2015: 295–334 *passim*), il titolo di “poeta” nel *De vulgari eloquentia* (ma non nel *Convivio* o nella *Monarchia*) è riservato pure ad alcuni poeti in lingua volgare, ma non a tutti, bensì a quelli che usano il volgare illustre e trattano argomenti “tragici”. Invece nella *Commedia* non esistono poeti volgari chiamati con questo nome se non il solo Dante come autore della *Commedia*.

³ Le citazioni dalla *Commedia* nel presente articolo sono tratte dall'ediz.: Alighieri 2011.

⁴ Le citazioni dalla *Monarchia* (versione originale e traduzione) sono tratte dall'ediz.: Alighieri 2021.

Le strategie ivi adoperate sono strettamente legate alla convinzione che questo poema superi le opere dei classici sotto l'aspetto ideale e formale, essendo allo stesso tempo la loro continuazione. Ciò non riguarda solo l'*Eneide*, ma si rivela altrettanto vero nei confronti delle *Metamorfosi* ovidiane. Il dialogo con queste opere, come pure con altre due (la *Farsaglia* di Lucano e la *Tebaide* di Stazio), comporta la riscrittura di numerosi miti, variazioni, integrazioni e polemiche correzioni dei loro sensi, conformemente all'idea (che rimane nell'ottica della cosiddetta *intentio auctoris*, fondamentale per la letteratura medievale)⁵ che il messaggio portato dalla *Commedia* sia ispirato dall'alto. Attribuendosi esplicitamente il ruolo di *scriba Dei* (*Par.* X 27) l'Alighieri intende il proprio contributo come paragonabile a quello davanti al quale si trovarono una volta gli "autori" della Bibbia. Le strategie intertestuali dantesche, da una parte, creano un implicito "commento" alla poesia classica e, dall'altra, forniscono mezzi per un sottile "autocommento". Penso in particolare a rifacimenti o riscritture emulative di alcuni miti ovidiani che, come quello di Apollo e Marsia (*Par.* I 13–21), delle Pieridi (*Purg.* I 7–12) o di Aracne (*Purg.* XII 43–45), si possono definire poetologici, in quanto la loro funzione principale sarebbe quella di chiarire la natura, gli obiettivi, i destinatari e la novità della poesia dantesca. Il valore semantico dei richiami metatestuali veicolati da questi miti si riveste di un tono emulativo, come' è stato dimostrato da vari critici⁶.

A questo gruppo appartiene il mito degli Argonauti⁷, uno dei più importanti nella *Commedia*, a giudicare dai momenti strategici del poema in cui viene citato e dalla quantità dei richiami, paragonabile a quella relativa ai miti di Fetonte, Icaro o Narciso, appartenenti tuttavia ad altre tipologie⁸. Tutte e tre le allusioni alla memorabile impresa degli Argonauti si leggono nel *Paradiso*; due di esse fungono, per così dire, da cornice all'esperienza paradisiaca dell'autore, il che suggerisce implicitamente un'analogia tra quel famoso viaggio preomerico (da Dante autore trattato in termini metastorici o addirittura storici, come tutti gli episodi appartenenti alla sfera del mito) e il "viaggio" poetico, un'esperienza altrettanto unica e nuova nel suo genere, anzitutto in riferimento alla terza cantica.

La novità e l'eccezionalità dell'impresa poetica dell'*auctor*, che la rendono simile a quella degli Argonauti, vengono ribadite nel famoso esordio del canto II del *Paradiso* che assume la forma di un appello ai lettori:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguïti
dietro al mio legno che cantando varca,

tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ch e forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.

⁵ Sull'*intentio auctoris* e la sua importanza per gli esegeti medievali cfr. Minnis 1984: capp. 3–4.

⁶ Cfr. almeno: Brownlee 1991: 201–213; Levenstein 2008: 1–19; Royston Macfie 1991a: 87–97; Barolini 1987: 207–226; Royston Macfie 1991b: 159–172.

⁷ Sul mito degli Argonauti nella letteratura antica e sulla sua ricezione in Dante cfr. Curtius 1984: 301–325; Boitani 1992: 351–391; Picone 1998: 9–28; Picone 2005: 161–175.

⁸ Sulla tipologia dei miti ovidiani nella *Commedia* cfr. Picone 2005: 131–132.

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
 Minerva spira, e conducemi Appollo,
 e nove Muse mi dimostran l'Orse.

Voialtri pochi, che drizzaste il collo
 per tempo al pan de li angeli, del quale
 vivesi qui ma non sen vien satollo,

metter potete ben per l'alto sale
 vostro navigio, servando mio solco
 dinanzi a l'acqua che ritorna equale.

**Que' gloriosi che passaro al Colco
 non s'ammiraron come voi farete,
 quando Iasón vider fatto bifolco⁹. (Par. II 1–18)**

Nonostante il rimando esplicito al mito degli Argonauti si legga nell'ultima terzina, il passo vi allude a cominciare dai primi versi, dove il lettore medievale ritrovava la secolare metafora della scrittura poetica come navigazione in mare¹⁰, apparsa già in apertura del *Purgatorio* nella variante più modesta – “la navicella del mio ingegno” (*Purg.* I 2)¹¹ – e proporzionale alla materia e allo stile della “cantica del perdono”. Per l'autore delle *Metamorfosi* che segue la tradizione precedente, Giasone fu costruttore della prima nave in assoluto (“pramaeque ratis molitor”, *Met.* VIII 302) e quindi il capo della prima impresa marina per il mare *non notum*¹². Secondo i calcoli dei cronisti essa ebbe luogo prima della guerra di Troia nell'anno 1223 a. C.¹³, e ciò vuol dire che dai tempi di Dante la dividevano ben venticinque secoli. La navigazione poetica di Dante attraverso la materia mai trattata prima (*Par.* II 7), sulle acque celesti del Paradiso, guidata da Minerva (sapienza divina), da Apollo (Cristo) e dalle nove Muse che, secondo una delle proposte più attendibili, potrebbero simboleggiare le nove Intelligenze celesti¹⁴, trovava così il degno antecedente classico.

L'appello è diretto a due diversi gruppi di lettori della terza cantica: in primo luogo a quelli *in picciolletta barca* che, come intende Benvenuto da Imola¹⁵, senza una prepara-

⁹ Il grassetto qui e più avanti è mio.

¹⁰ Sul valore metaletterario della metafora della navigazione come scrittura nella letteratura antica e medievale cfr. Curtius 1992: 147–150; recentemente Marietti 2011: 215218.

¹¹ Sui percorsi figurativi del *topos* del mare-testo e della navicella-ingegno nella *Commedia* e nei trattati medievali di retorica cfr. Finazzi 2010: 106–126.

¹² Vd. Ovidio, *Met.* VI 719–721: “Ergo ubi concessit tempus puerile iuventae, / vellera cum Minyis nitido radiantia villo / per mare non notum prima petiere carina” (“Sicché, quando all'età puerile subentrò la giovinezza, [Calai e Zete] unitisi ai Minii andarono a cercare sul mare ignoto e a bordo della prima nave il vello che sfolgorava per il luminoso pelame”). Le citazioni dalle *Metamorfosi* di Ovidio (versione originale e traduzione) sono tratte dall'ediz.: Ovidio 2009.

¹³ Cfr. Alighieri 2011: 368 (commento a *Par.* XXXIII 94–96).

¹⁴ Robert Hollander nel suo commento a *Par.* II 9 in Alighieri 2011: 20 ritiene illuminante la glossa redatta da Giovan Battista Gelli: “Dico ancora io (...), che le Muse, propriamente e divinamente parlando, significano quelle intelligenze, o sieno anime o sieno motori, che muovono e guidano le nove sfere celesti”.

¹⁵ Cfr. Alighieri 2011: 19 (commento a *Par.* II 4–6), dove viene riportato il commento di Benvenuto da Imola ai vv. 5–6 assieme alla traduzione: “quia cum vestro parvo ingenio non possetis intelligere meam

zione adeguata in materia teologica e spirituale troverebbero notevoli difficoltà a capirla e ciò potrebbe portarli allo stravolgimento dei suoi significati e ad un pericoloso smarrimento ereticale; e loro si consiglia aspramente di abbandonare “la navigazione” e di non andare verso il mare aperto (*pelago*, *Par.* II 5), bensì di tornare là, da dove sono partiti.

Al secondo gruppo appartengono – e sono in minoranza – quelli che dispongono di una conoscenza basata sulla fede e sulla dottrina della Sacra Scrittura, metaforicamente chiamata “pan de li angeli”¹⁶ (*Par.* II 11), che sulla terra l’uomo non arriverà mai ad approfondire quanto gli angeli in Paradiso; Dante li invita a seguirlo attraverso le distese oceaniche della sua poesia, così come Giasone invitò i più grandi eroi greci (Orfeo, Anfirao, i Dioscuri e tanti altri) a percorrere insieme spazi prima inaccessibili all’uomo. I lettori rimarranno meravigliati, ammirando la poesia del *Paradiso*, come lo furono gli Argonauti guardando Giasone divenuto *bifolco* (dal latino *bubulcus*; Curtius 1984: 318), nel momento in cui doveva arare la terra mai toccata prima dall’aratro, con i tori soggiogati spiranti il fuoco dalle narici. Dante ricorre qui implicitamente, come nota Picone, ad un altro *topos* diffuso nel Medioevo, tramandato dall’*Indovinello veronese*, della scrittura metaforicamente intesa come aratura (Picone 2005: 172)¹⁷. Occorre ribadire che l’Alighieri cambia significativamente il senso della frase dell’originale ovidiano (*Met.* VII 120–121) che sta alla base dei vv. 17–18. Nella versione latina meravigliati sono i Colchi che guardano *l’exploit* di Giasone (“mirantur Colchi”, v. 120), il che vuol dire, trattandosi della gente non ben disposta nei confronti degli intrusi greci, che non tanto ammirano, quanto si stupiscono, mentre i suoi compagni (i giovani Minii) “clamoribus augent / adiciuntque animos” (“con alte grida gli infondono e gli accrescono il coraggio”, *Met.* VII 120–121)¹⁸. Nell’interpretazione di Dante, che funge da autocommento, gli Argonauti prefigurano (qui e altrove) i suoi lettori, ovviamente quelli più accorti che con il loro *navigio* (*Par.* II 14) sono in grado di seguire il suo *solco*, cioè i segni della scrittura lasciati sulle carte del poema e quindi anche il loro senso (in termini semiotici si tratterebbe di *signifiant* e *signifié*). La reazione dei lettori non può essere se non quella di ammirazione; sembra perciò naturale che tale sentimento (*s’ammiraron*, *Par.* II 17) e non lo stupore venga attribuito agli Argonauti nei confronti di Giasone – prefigurazione di Dante autore.

L’ammirazione come emozione sublime nutre *l’alta fantasia* dantesca (*Par.* XXXIII 142) nel richiamo ovidiano al mito degli Argonauti nel canto XXXIII del *Paradiso*. Vale la pena

profundam materiam, et possetis errare a via rectae fidei” (“giacché, con la vostra piccola intelligenza, non potreste comprendere la profonda materia da me trattata e potreste essere sviati dal cammino della retta fede”).

¹⁶ Per questa espressione e la sua fonte (il Messale Romano) cfr. Alighieri 2011: p. 20 (commento a *Par.* II 11), dove Hollander rimanda alle spiegazioni di O’Brien (1979: 99–100), concernenti il valore che l’Eucarestia celebrata nella liturgia del mercoledì dopo la Pasqua assume in questa scena (che si svolge proprio un mercoledì dopo la Pasqua). Il verso dell’offertorio per la messa di quel giorno contiene l’espressione *panem Angelorum* che indica la manna piovuta dal cielo per il volere divino e mangiata dall’uomo. La citazione riportata dal Messale Romano suona: *panem Angelorum manducavit homo*. Hollander osserva (Alighieri 2011: 20, commento ai vv. 10–12), sulla scia di O’Brien, che la stessa espressione nel *Convivio* (I 17) non ha accezione teologica del sapere basato sulla fede e sulle Scritture, ma della conoscenza mondana; cfr. anche Tavoni 2017: p. 51–62.

¹⁷ *Indovinello veronese*: “Se pareba boves / alba pratalia araba / albo versorio teneba / negro semen seminaba” (cito da: Marazzini 2004: 52). Questo concetto troviamo già nel II sec. d. C. presso gli autori della *fabula togata*, Titus Quinctius Atta, *Satura*, v. 15 e Titinius, *Ex incertis fabulis*, frammento XVII, v. 179 (vd. Titinio e Atta 1985).

¹⁸ I Minii erano un gruppo etnico della Beozia (noto a Omero); cfr. Ovidio 2009: 321 (nota al v. 720 del libro VI).

segnalare che si tratta dell'ultimo richiamo in assoluto alla poesia classica nella *Commedia*, il che conferma la sua importanza. Il passo in questione (*Par.* XXXIII 94–96)¹⁹ si legge nel contesto della visione mistica di Dante personaggio che qui più di una volta cede il posto all'*auctor*. L'ultimo canto del poema è infatti il momento culminante del viaggio ultraterreno del primo, che a livello diegetico si svolge in un continuo progresso, nonché dell'impresa artistica del secondo, la quale interessa il livello metapoetico. Inoltre, la distanza narrativa tra Dante poeta e Dante personaggio qui sta per scomparire del tutto: ormai la conoscenza e consapevolezza morale e spirituale dell'uno e dell'altro coincidono perfettamente.

Dopo la preghiera di san Bernardo alla Vergine, un capolavoro teologico e poetico²⁰, in cui viene chiesto a Maria di intercedere per Dante, lui diviene partecipe dell'incontro tra l'umano e il divino attraverso la triplice *visio Dei*: del Dio creatore dell'universo ossia dell'universo come si presenta nella mente divina, della Trinità e della doppia natura di Cristo. In questo finale si alternano il racconto discontinuo del visionario, le proclamazioni dell'ineffabilità e le invocazioni di Dio come Somma Luce eterna (*Par.* XXXIII 67ss. e 124–126). Per rappresentare l'irrapresentabile Dante ricorre, come sempre, ma qui più fittamente che altrove, a similitudini ispirate a diverse esperienze e tradizioni culturali. La constatazione autoriale nei primi versi del I canto del *Paradiso*, pronunciata *ex post* (dopo il viaggio) –

(...) vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende;

perché appressando sé al suo disire,
il nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire. (*Par.* I 5–9)

– rivela il suo pieno senso nell'ultimo. Ora il poeta cerca di descrivere il proprio *raptus* (simile a quello di san Paolo)²¹, insistendo sul potenziamento della vista interiore che coincide con la crescente impossibilità di comunicare la propria visione e con il cedimento della memoria *a tanto oltraggio* (v. 57), cioè alla natura trascendente della visione²². Il ricordo di quest'ultima si dilegua dalla sua mente, come si scioglie la neve riscaldata dai raggi del sole o come si perdevano inevitabilmente le profezie di Sibilla, le cui parole furono scritte su foglie separate.

L'esperienza mistica si può evocare, ma non descrivere, perché trascende non solo la potenza della parola, ma anche la capacità stessa della memoria. Ciò che perdura nell'animo di Dante sono emozioni e sensazioni estremamente positive, una dolcezza impossibile da comunicare *per verba*, come nota lui stesso²³ avendo potuto “ficcar lo viso per la luce

¹⁹ “Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a la 'mpresa / che fè Nettuno ammirar l'ombra d'Argo”.

²⁰ Vd. almeno l'analisi di Auerbach 2007: 273–308; Ledda 2008: 97–135; Le Lay 2016: 373–387.

²¹ Cfr. Alighieri 2011: 372 (commento a *Par.* XXXIII 139–141).

²² La parola “oltraggio” è un gallicismo e significa un “superamento dei limiti”, “un andare oltre”; cfr. Alighieri 1993: 487 (commento a *Par.* XXXIII 55–66).

²³ Cfr. *Par.* XXXIII 58–63: “Qual è colui che sognando vede, / che dopo 'l sogno la passione impressa / rimane, e l'altro a la mente non riede, / cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione e ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa”.

eterna” (v. 83). La sua preghiera a Dio, Somma Luce (vv. 67–75), che gli conceda di lasciare agli uomini la testimonianza di ciò che ha visto (e vissuto), è stata esaudita: ha avuto la visione dell’essenza dell’universo creato che costituisce l’unità nella mente di Dio da cui emana e in cui confluisce ogni cosa; esso viene paragonato al libro i cui fogli sono legati con amore (il libro dell’universo per l’appunto)²⁴; lo sguardo umano vede questo mondo frammentato e diviso:

Nel suo profondo vidi che s’interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l’universo si squaderna (...)

La forma universal di questo nodo
credo ch’i’ vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch’i’ godo. (*Par.* XXXIII 85–93)

Dopo questo quadro suggestivo e sublime compare una riflessione che si presenta come un intreccio di immagini e un sovrapporsi di paragoni che creano inaspettate analogie con l’evento risalente quasi all’inizio della storia umana, vale a dire l’impresa degli Argonauti:

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

Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa. (*Par.* XXXIII 94–99)

Dante stabilisce qui un’analogia tra se stesso nel momento dell’estasi mistica e il dio Nettuno. L’impressione avuta da quest’ultimo alla vista della nave degli Argonauti sarebbe una prefigurazione imperfetta della sua. Di fronte ad un miracolo fatto da un uomo, il dio pagano è preso da un’ammirazione che è solo l’ombra dell’estasi dantesca. È da notare che Dante, per creare questa analogia, rigetta una lunga tradizione che voleva Nettuno adirato contro chi ha osato violare il suo regno (Curtius 1984: 309–310, 316, 321). Qui l’ombra di Argo da lui vista dal profondo degli abissi marini²⁵ richiama in mente, ma in modo da creare l’effetto di inadeguatezza e di sproporzione – di cui si serve non di rado la poetica dell’ineffabile²⁶ (Güntert 2002: 516) –, “l’ombra del beato regno” che Dante desiderava vedere quando ne parlava in un passo metaletterario all’inizio della “cantica della luce” (*Par.* I 23). L’espressione poetica sembra rispecchiare il pensiero paolino:

²⁴ La metafora del mondo come volume scritto da Dio compare negli scritti di Ugo da San Vittore e di altri pensatori mistici dell’epoca.

²⁵ Questo particolare del mito degli Argonauti manca in Ovidio. Dante si sarebbe potuto ispirare a un luogo nell’*Achilleide* di Stazio (I 25–26), dove si nota che Tetide fu presa da spavento alla vista della nave (più precisamente del remo) di Paride, perché per lei ciò significava la morte vicina del figlio.

²⁶ Sulla retorica dell’ineffabilità nella *Commedia* la bibliografia è sterminata. A titolo di esempio cito Ledda 2002 (con un’ulteriore bibliografia).

“Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem” (“Noi ora vediamo, infatti, come per mezzo di uno specchio, in modo non chiaro, e allora vedremo faccia a faccia”, I *Cor.* 13, 12)²⁷.

Su questo paragone si innesta un altro, ancora più sorprendente dove l’eternità del “punto / a cui tutti li tempi son presenti” (*Par.* XVII 17–18), come è altrove chiamato Dio, creatore di tutte le cose, viene messa a contatto con un tempo finito che appartiene alla storia umana. Nell’incontro tra il divino e l’umano avviene forse una *coincidentia oppositorum*, cioè la sintesi dei contrari, presente fin dall’inizio nel cristianesimo (e così mirabilmente espressa nella preghiera alla Vergine della prima parte del canto). Dante dice, infatti, che, se dopo venticinque secoli qualche traccia dell’impresa degli Argonauti rimane nella memoria dei posteri, nella sua mente non rimane nulla o quasi nulla della *visio mistica*, ma nella dimenticanza causata dal contatto con l’eterno, chiamata da lui *letargo*²⁸, non è stata cancellata l’ammirazione che dal soggetto contemplante è passata all’*auctor* il quale, a sua volta, l’ha trasmessa al lettore.

L’analogia tra Dante e Nettuno e le loro visioni non è certo perfetta, come si è già detto: paragonare la *visio* paradisiaca, o meglio, la *visio Dei* (e non dimentichiamo che si tratta qui solo della sua prima parte), perfino con l’evento più straordinario nella storia umana, deve lasciare perplessi i lettori..

Se però avviciniamo le due allusioni mitologiche, dell’inizio e della fine del *Paradiso* (questo legame è implicito: in Dante esiste sempre, come sappiamo, un “dialogo” tra richiami allo stesso mito in vari luoghi del poema), notiamo che la nave Argo non è unicamente la prefigurazione del *beato regno*, ma, e forse a maggior titolo, della nave-ingegno di Dante autore (Boitani 1992: 390–391) che sta attraversando le acque del Paradiso (materia della sua poesia), oceano divino, in cerca di un “vello d’oro”, diverso però da quello agognato da Giasone (a cui si allude in un terzo passo che affronteremo fra poco). In questa prospettiva Nettuno diventa la figura del Dio cristiano (Boitani 1999: 225), il quale con l’occhio pieno di ammirazione guarda l’ombra della visione dantesca racchiusa nel suo poema; poema che – secondo l’*intentio auctoris* – è l’opera di Dio stesso, in quanto il ruolo di Dante autore coincide con quello di *scriba Dei* (nel *Paradiso* più che altrove: “quella materia ond’io son fatto scriba”, *Par.* X 27), simile al ruolo di san Giovanni autore dell’*Apocalisse*, perché egli ascolta e mette sulla carta ciò che l’Amore, vale a dire lo Spirito Santo, gli detta nel cuore. In questo senso, secondo alcuni critici²⁹, andrebbero interpretate le famose parole con cui Dante personaggio spiega a Bonagiunta Orbicciani l’essenza della sua poesia: “I’ mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’e’ ditta dentro vo significando” (*Purg.* XXIV 52–54).

La “collaborazione” tra il divino e l’umano viene dall’Alighieri ribadita inoltre in una dichiarazione metaletteraria (una specie di appello indiretto al lettore) nel canto XXIII del *Paradiso* (vv. 63–69), dove tramite le metafore nautiche contrapposte, affini a quelle

²⁷ La citazione latina è tratta dall’ediz.: *Novum Testamentum Graece et Latine* 1963. La traduzione italiana è mia.

²⁸ Un’acuta spiegazione del termine “letargo” possiamo leggere in Benvenuto da Imola: *oppressio cerebri cum oblivione et continuo somno* (“una pressione su cervello a cui si lega la dimenticanza e un continuo sonno”); cfr. Benvenuto da Imola 1887: commento a *Par.* XXXIII 94–96 (<https://dante.dartmouth.edu/search.php>; data d’accesso: 14.02.2022).

²⁹ Cito, a titolo di esempio, Hollander 1999: 267–270 e 296–313 (discussione).

dell'apertura del canto II – *picciola barca e ardità prora* – si pone l'accento sullo sforzo del poeta nell'affrontare il *ponderoso tema* (v. 64) del *sacrato poema* (v. 62)³⁰.

Un'espressione simile – *poema sacro* – leggiamo nel proemio metaletterario che apre il canto XXV del *Paradiso*, dove, con un cenno polemico nei confronti del capo dell'impresa degli Argonauti, Dante rivendica per sé il nome di *poeta*, degno di essere coronato di lauro nel "suo" *bel san Giovanni* (*Inf.* XIX 17) in quanto poeta cristiano, il cui messaggio poetico trascende quello dei più grandi poeti pagani della *bella scola* in ragione del suo contenuto ispirato dall'alto:

Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro,

vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov'io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;

con altra voce omai, **con altro vello**
ritornerò **poeta**³¹, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello;

però che ne la fede, che fa conte
l'anime a Dio, quivi intra' io, e poi
Pietro per lei sì mi girò la fronte. (*Par.* XXV 1–12)

All'inizio viene ribadito lo straordinario status del poema, frutto della cooperazione tra l'umano e il divino che, *nota bene*, più di una volta si riflette nel suo carattere profetico, segnalato soprattutto negli ultimi canti del *Purgatorio* la cui azione si svolge nel Paradiso terrestre e nei canti centrali del *Paradiso* (XV–XVII) dove avviene l'incontro tra Dante e il suo proavo Cacciaguida. Presentandosi come *vates christianus* l'Alighieri spera di ritornare a Firenze dopo l'ingiusto esilio, dove in riconoscimento del valore della sua opera maggiore riceverà la corona d'alloro. Il verso "con altra voce omai, con altro vello" (v.7) contiene forse una sottile allusione al mito degli Argonauti, riconosciuta da pochi critici (tra cui Michelangelo Picone 2005: 170). La maggioranza opta – senza proporre un'alternativa – per la versione preferita anche dall'autore della voce "vello" nell'*Enciclopedia Dantesca*, Alessandro Niccoli, secondo il quale i termini "voce" e "vello" conservano il significato proprio e tutta la frase riceve il senso: "Con la voce resa diversa e i capelli fatti canuti" (Niccoli 2005: 226).

Il significato della frase così tradotta è piatto e – direi – rassegnato nel tono, poco dantesco. Esso invece cambia radicalmente – diventando quello di sfida – se il "vello"

³⁰ Sui nessi tematico-stilistici tra *Par.* II 1–15 e *Par.* XXIII 61–68 cfr. Ferrara 2016: 203.

³¹ Dante adopera meno esplicitamente il nome di poeta in riferimento a se stesso nel canto I del *Paradiso* (vv. 28–30), esprimendo un rammarico che nei suoi tempi raramente avvenga, per l'abbassamento delle aspirazioni umane, che uno meriti di essere coronato di alloro; vedi Mazzoni 1961: 7.

intendiamo come quello d'oro la cui conquista fu l'obiettivo primo e ultimo di Giasone, capo dell'impresa degli Argonauti, chiamato da Ovidio *clarus* (*Met.* VII 5). Riferendo metaforicamente questo termine al suo poema, Dante stabilisce un confronto tra sé e l'eroe greco per prenderne le distanze: vi ritroviamo la solita tecnica dantesca adoperata nel caso di personaggi ovidiani paragonati sia con Dante personaggio che con Dante autore. In questo contesto non si può dimenticare che Giasone compare nell'*Inferno* tra i seduttori: la parte elogiativa, che contiene la descrizione del suo aspetto regale (*Inf.* XVIII 83–85), viene ridimensionata subito dopo dalla caratteristica del suo comportamento morale senza scrupoli verso la giovane Ipsipile (ancora prima dell'arrivo in Colchide) e da un breve cenno alla seconda vittima d'amore – Medea (vv. 91-96)³².

Tornando al passo citato sopra notiamo che il “vello” di Dante è “altro”, non solo perché è diverso da quello di Giasone (il che è ovvio), ma perché si rivela superiore – di molto – sul piano, per così dire, umano. La conquista della pelle dorata del montone miracoloso doveva dimostrare la maturità dell'eroe greco, la sua capacità di regnare e di costringere l'usurpatore Pelia a restituirgli il potere che gli spettava di diritto. L'obiettivo del figlio di Esone era quello personale: il mito ovidiano (probabilmente l'unica fonte dantesca)³³ non dice nulla sul modo in cui governava Pelia e quindi i lettori non possono trattare Giasone come liberatore politico. Ma c'è di più: dietro Giasone sta Medea, la maga senza il cui aiuto lui non avrebbe mai conquistato l'oggetto desiderato. L'amore-passione per il Greco spinge la donna ad aiutarlo ricorrendo a filtri magici (*medicamina*, *Met.* VII 116) con i quali lui riesce a domare i terribili tori di Marte e ad addormentare il drago, custode della pelle del montone miracoloso che aveva salvato Frisso. Medea si lascia travolgere da questa forza irrazionale, per lei nuova (*nova vis*, *Met.* VII 19), pur conservando la consapevolezza di agire male (contro gli dèi e il padre), come confessa a se stessa: “video meliora proboque, / deteriora sequor!” (“vedo il meglio e l'approvo, ma seguo il peggio”, *Met.* VII 20–21). È sintomatico che Dante autore non colloca Medea tra i maghi e gli indovini, forse perché lei non voleva “veder troppo davante” (*Inf.* XX 38), ma mise le sue arti magiche a servizio della passione di cui – alla fine – rimase vittima.

A sua volta a guidare (e salvare!) il futuro *auctor* del *poema sacro*, nel suo cammino oltremondano che terminerà con la visione di Dio, sono le tre donne benedette – Maria, Lucia e Beatrice; il loro amore gli apre la strada alla grazia divina. L'obiettivo ultimo del viaggio non è particolare, come nel caso di Giasone, bensì universale e riguarda l'umanità intera, perché il capolavoro dantesco deve indicare la strada a tutti verso la beatitudine eterna (*Ep.* XIII 39).

Nella conclusione si potrebbe notare che non sembra un caso che tutti e tre i richiami, nel contempo meta- e intertestuali, all'impresa marina di Giasone siano collocati nella terza cantica e che due di essi le facciano da cornice. Solo in questo straordinario evento che – secondo le credenze antiche, ma anche medievali – risaliva quasi all'inizio della storia umana, Dante poté trovare un'analogia con la sua impresa poetica, non affrontata,

³² Cfr. in particolare *Inf.* XVIII 91-96: “Ivi con segni e con parole ornate / Isifile ingannò, la giovinetta / che prima avea tutte l'altre ingannate. / Lasciolla quivi, gravida, soletta; / tal colpa a tal martiro lui condanna; / e anche di Medea si fa vendetta”. Per l'analisi dell'episodio d'incontro di Dante pellegrino con Giasone cfr. Picone 2005: 145–151.

³³ Cfr. Picone 2005: 148, n. 33, dove l'autore cita Martellotti 1983: 23–25.

prima di lui, da nessuno. All'*exploit* eroico di Giasone egli contrappose il proprio *exploit* poetico, frutto di un grande talento e di una profonda sapienza e maestria artistica, nonché del superamento di eccezionali prove relative alla retorica dell'ineffabilità.

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI Dante, 1993, *La Commedia*, 3 voll. (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*), Bianca Garavelli (a cura di), Maria Corti (supervisione), Sonzogno: Bompiani.
- ALIGHIERI Dante, 2008, *Vita Nuova*, Maria Corti (premessa), Manuela Colombo (introduz. e cura), Milano: Feltrinelli.
- ALIGHIERI Dante, 2011, *La Commedia*, 3 voll. (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*), Robert Hollander (commento), Simone Marchesi (traduz.), Firenze: Olschki.
- ALIGHIERI Dante, 2021, *Monarchia*, Diego Qualioni (a cura di), Milano: Mondadori.
- AUERBACH Erich, 2007, *Studi su Dante*, Dante Della Terza (prefaz.), Maria Luisa De Pieri Bonino, Dante Della Terza (traduz.), Milano: Feltrinelli.
- BAROLINI Teodolinda, 1987, Arachne, Argus, and St. John: transgressive art in Dante and Ovid, *Mediaevalia* 13: 207–226.
- BENVENUTO DA IMOLA, 1887, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, Iacob Philip Lacaita (a cura di), Firenze: Barbèra, disponibile su: <https://dante.dartmouth.edu/search.php> (data d'accesso: 14.02.2022).
- BOITANI Pietro, 1992, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna: Il Mulino.
- BOITANI Pietro, 1999, *Dall'ombra di Ulisse all'ombra di Argo*, (in:) *Dante. Mito e poesia*, Michelangelo Picone, Tatiana Crivelli (a cura di), Firenze: Cesati, 207–226.
- BROWNLEE Kevin, 1991, *Pauline Vision and Ovidian Speech in "Paradiso" I*, (in:) *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's "Commedia"*, Rachel Jacoff, Jeffrey T. Schnapp (edd.), Stanford (California): Stanford University Press, 201–213.
- CURTIVUS Ernst Robert, 1984, *La nave degli Argonauti*, (in:) *Letteratura della letteratura. Saggi critici*, Lea Ritter Santini (a cura di), Bologna: Il Mulino, 301–325.
- CURTIVUS Ernst Robert, 1992, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Roberto Antonelli (a cura di), Anna Luzzatto, Mercurio Candela (traduz. it.), Firenze: La Nuova Italia (tit. orig.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948).
- FERRARA Sabrina, 2016, *La parola dell'esilio. Autore e lettori nelle opere di Dante in esilio*, Firenze: Cesati.
- FINAZZI Silvia, 2010, La «navicella» dell'ingegno: genesi di un'immagine dantesca, *Rivista di Studi Danteschi* 10/1:106–126.
- GÜNTERT Georges, 2002, *Canto XXXIII*, (in:) *Lectura Dantis Turicensis*, vol. 3 (*Paradiso*), Georges Güntert, Michelangelo Picone (a cura di), Firenze: Cesati, 505–518.
- HOLLANDER Robert, 1999, *Dante's «Dolce stil novo» and the "Comedy"*, (in:) *Mito e poesia*, Michelangelo Picone, Tatiana Crivelli (a cura di), Firenze: Cesati, 263–281.
- IANNUCCI Amilcare A., 1979-1980, Limbo: the Emptiness of Time, *Studi Danteschi* 52: 69–128.
- LEDDA Giuseppe, 2002, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna: Longo.
- LEDDA Giuseppe, 2008, «*Vergine Madre, figlia del tuo Figlio*»: "Paradiso" XXXIII 1-57, (in:) *Lectura Dantis Scaligera 2005–2007*, Roma-Padova: Antenore, 97–135.
- LE LAY Cécile, 2016, *Marie dans la "Comédie" de Dante. Fonctions d'un "personnage" féminin*, Sergio Cristaldi (préface), Ariccia (RM) : Aracne.
- LEVENSTEIN Jessica, 2008, Resurrecting Ovid's Pierides: Dante's Invocation to Calliope in "Purgatorio" 1.7–12, *Dante Studies* 126: 1–19.
- MARAZZINI Claudio, 2004, *Breve storia della lingua italiana*, Bologna: Il Mulino.

- MARIETTI Marina, 2011, *L'umana famiglia. Studi sul Paradiso*, Roma: Aracne.
- MARTELOTTI Guido, 1983, *Dante e Boccaccio*, Firenze: Olschki.
- MAŚLANKA-SORO Maria, 2014, "Quella materia ond'io son fatto scriba" (Pd. X, 27): la non ortodossa ortodossia dantesca nei confronti della scriptura paganorum nella Divina Commedia, (in:) *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, Carlota Cattermole, Celia de Aldama, Chiara Giordano (a cura di), Madrid: Ediciones de la Discreta, 711–730.
- MAŚLANKA-SORO Maria, 2015, *Antyczna tradycja epicka u Dantego* [*La tradizione dell'epica classica in Dante*], Kraków: Księgarnia Akademicka.
- MAZZONI Guido, 1961, *Il canto I del "Paradiso"* (1902), (in:) *Lecture dantesche*, vol. 3 (*Paradiso*), Giovanni Getto (a cura di), Firenze: Le Monnier, 1–31.
- MINNIS Alastair J., 1984, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, London: Scolar Press, capp. 3–4.
- NICCOLI Alessandro, 2005, *Vello*, (in:) *Enciclopedia Dantesca*, vol. 16, Milano: Mondadori, 226.
- NOVUM Testamentum Graece et Latine, 1963, Eberhard Nestle (utrumque textum cum apparatu critico imprimendum curavit), Eberhard Nestle, Kurt Aland (novis curis elaboraverunt), London: United Bible Societies.
- O'BRIEN William, 1979, The Bread of Angels in "Paradiso" II: A Liturgical Note, *Dante Studies* 97: 97–106.
- OVIDIO, 2009, *Metamorfosi*, Nino Scivoletto (a cura di), Torino: UTET.
- PERTILE Lino, 1980, Il Nobile Castello, il Paradiso Terrestre e l'umanesimo dantesco, *Filologia e critica* 5/1: 1–29.
- PICONE Michelangelo, 1997, *Dante and the Classics*, (in:) *Dante. Contemporary Perspectives*, Amilcare A. Iannucci (ed.), Toronto–Buffalo–London: Toronto University Press, 51–72.
- PICONE Michelangelo, 1998, Dante e il mito degli Argonauti, *Rassegna europea di letteratura italiana* 11: 9–28.
- PICONE Michelangelo, 2005, *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella «Commedia»*, (in:) *Il mito nella letteratura italiana*, Pietro Gibellini (a cura di), vol. I: *Da Medioevo al Rinascimento*, Gian Carlo Alessio (a cura di), Brescia: Morcelliana, 161–175.
- PICONE Michelangelo, 2008, Gli ipotesti classici (Virgilio e Ovidio), *Lecture Classensi* 37: 63–81.
- ROYSTON MACFIE Pamela, 1991a, *Mimicry and Metamorphosis: Ovidian Voices in "Purgatorio" 1.7–12*, (in:) *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, Madison U. Sowell (ed.), Binghamton (NY): Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 87–97.
- ROYSTON MACFIE Pamela, 1991b, *Ovid, Arachne, and the Poetics of "Paradise"*, (in:) *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's "Commedia"*, Rachel Jacoff, Jeffrey T. Schnapp (edd.), Stanford (California): Stanford University Press, 159–172.
- TAVONI Mirko, 2015, *Qualche idea su Dante*, Bologna: Il Mulino.
- TAVONI Mirko, 2017, *Il pane degli angeli (Convivio I 1 7 – Paradiso II 10–15)*, (in:) *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, Annalisa Andreoni, Claudio Giunta, Mirko Tavoni (a cura di), Bologna: Il Mulino, 51–62.
- TITINIO E ATTA, 1985, *Fabula togata. I frammenti*, I, Tommaso Guardì (a cura di), Milano: Jaca Book.