


Maria Maślanka-Soro

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

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

“NON VIDE MEI DI ME CHI
VIDE IL VERO”: L’ARTE
“VERACE” NEL GIRONE
DEI SUPERBI COME *MISE*
EN ABYME DELL’ARTE
DANTESCA NELLA
COMMEDIA

“Non vide mei di me chi vide il vero”: L’art “verace” in the circle of proud as a *mise en abyme* of Dante’s art in the *Comedy*

ABSTRACT

The purpose of this study is to discuss the problem of meta-poetic themes in the *Divine Comedy*, focusing in particular on the relationship between God’s art and Dante’s art in the context of the impression caused by the sight of the rock reliefs in the cornice of the proud in the *Purgatorio*, where the poet, presenting and imitating the art of God, in fact shows the mastery of his own art. The analysis leads to the conclusion that the examples of humility and pride carved on the walls and the rock path – the perfect work of God-the Artist, vibrant with life and called by Dante *visibile parlare* – are, on the one hand, a *mise en abyme* of its macroscopic version, which is the Universe created by him, and, on the other hand, a *mise en abyme* of the universe narrated with the simile perfection by Dante.

KEYWORDS: Dante, the *Divine Comedy*, God-the Artist, *visibile parlare*, *mise en abyme*, Dante’s art.

Nell’epoca medievale il rapporto tra parola e immagine è vissuto in maniera intensa e naturale, però non si presenta come ideologicamente distaccato e neutro, ma entra implicitamente in una dicotomia universale che presuppone l’esistenza nel mondo di un Logos dal quale ebbe inizio tutto il creato che in qualche misura lo riflette. Il Logos biblico, il Verbo, è diverso da quello dei filosofi stoici, in quanto non è puro principio razionale, ma, per citare la bella “definizione” dantesca di stampo neoplatonico, “Luce intellettuale, piena d’amore” (*Par. XXX 40*)¹ che diede l’inizio alla creazione del mondo visibile – un’imperfetta *imago* di quello invisibile ed eterno². L’espressione mette implicitamente in rilievo l’esistenza di un legame “amoroso”, per così dire, tra il Creatore e il creato. Diverse metafore illustrano questa verità, prima di tutto una molto diffusa

¹ Tutte le citazioni dalla *Commedia* sono tratte dall’edizione: Alighieri 2011.

² Già Platone notava nel *Timeo* (50 C) che Demiurgo creò il mondo a somiglianza delle cose eterne.

nella cultura medievale, del mondo come libro scritto da Dio le cui lettere corrispondono alle creature; essa risale a Hugo de s. Victore (1854: 814)³ e fu ripresa da Dante nel *Paradiso* (XVII 37–42; XXVI 16–18), in particolare nel contesto di una delle visioni dell'ultimo canto (XXXIII 85–87), dove Dante personaggio ammira con stupore l'universo raffigurato nel profondo della Mente di Dio come volume le cui pagine sono legate con il suo amore⁴. Alano de Lille (Alanus de Insulis) ricorre a una formula mnemonica che in maniera lapidaria, ma efficace riassume la convinzione che il mondo sia pieno di simboli; vi compare una simile metafora del libro, questa volta riferita però a ogni essere creato: “Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est, et speculum” (Curtius 1997: 326). Non solo la natura è piena di simboli, delle *res* che sono anche *signa* e rimandano a una realtà spirituale, ma pure le opere umane, specialmente quelle create con *ars* e *ingenium* (per ricorrere a uno dei precetti oraziani relativi a una perfetta opera d'arte: *Ars* 408–411), come appunto la *Divina Commedia*, possono, in ragione del loro carattere ispirato⁵ e di un senso più profondo che celano, aprire l'uomo ai misteri di un mondo invisibile ed eterno, facendogli scoprire verità normalmente nascoste al suo intelletto.

Non scopre cosa nuova chi osserva che il capolavoro dantesco è un poema in cui la parola poetica è al contempo una parola “pittorica”⁶, di una tale efficacia immaginativa e figurativa, e quindi persuasiva, da coinvolgere il lettore fin dall'inizio nella “guerra / sì del cammino e sì de la pietate” (*Inf.* II 4–5) del protagonista, fargli partecipare ai suoi incontri con dannati e beati, vedere le stesse cose, udire le stesse persone, temere gli stessi pericoli e superare gli stessi ostacoli, godere le stesse visioni mistiche, vivere, insomma, la stessa esperienza, trattandola non come una *fictio*, ma come qualcosa di assolutamente vero. Il realismo dantesco si nutre della carica icastica della sua poesia (dal gr. *eikastikós*: “rappresentativo”): difatti il linguaggio del poema crea immagini che si distinguono per una straordinaria plasticità, mediante descrizioni dirette o figure retoriche, innanzitutto similitudini, metafore e allegorie che risultano ogni

³ “Universus enim est mundus iste sensibilis quasi quidam liber est scriptus digito Dei, hoc est virtute divina creatus, et singulae creaturae quasi figurae quaedam sunt non humano placito inventae sed divino arbitrio institutae ad manifestandam invisibilem Dei sapientiam”.

⁴ Dio – Mente onnisciente – si presenta anche come Creatore dell'universo da cui trae origine e a cui ritorna ogni creatura. In questi versi alcuni critici vorrebbero vedere pure un significato metapoetico da riferire all'autore del *volume* i cui fogli racchiudono tutta la realtà; vd. Güntert 2002: 510. Il valore metapoetico sarebbe da individuare pure in una similitudine precedente (*Par.* XXXIII 65–66): il veloce dileguarsi della visione paradisiaca nella memoria di Dante trova il parallelo in un rapido perdersi dei responsi della Sibilla scritti sulle foglie sollevate dal vento all'improvviso aprire della porta dell'antro (Virgilio, *Aen.* III 441–452). Come spesso in Dante, la similitudine è apparente e contrasta con la situazione descritta da Virgilio: infatti, il poeta cristiano, soccorso dalla grazia ottenuta da Dio, può comunque trasmettere una minima parte delle sue visioni, in quanto le carte del suo poema sono legate, come quelle del libro dell'universo, con l'amore divino; su questa similitudine vd. Boitani 1978: 83–126; Hollander 1983: 145–154.

⁵ Vd. per es. Dante, *Par.* X 27; XXV 1–2; allusioni al carattere ispirato e profetico della *Divina Commedia* sono particolarmente presenti negli ultimi canti del *Purgatorio*, la cui azione si svolge nel Paradiso Terrestre, nonché nei canti centrali del *Paradiso* (XV–XVII), durante l'incontro di Dante personaggio con il suo proavo Cacciaguida. Sull'argomento esiste un'ampia bibliografia; rimando ad alcuni titoli: Nardi 1983: 265–326; Barański 2000: 58–81; Iannucci 2001: 93–114; Osculati 2001: 39–57; Placella 2017; Placella 2017a: 641–666.

⁶ Vd. Eliot 1994: 24: “Quella di Dante è una immaginazione visiva”; cito da: Battaglia Ricci 2000: 75; per il quadro storico-concettuale del problema vd. Battaglia Ricci 2000: 75–80; Ciccutto 2002: 13–53; Ciccutto 2017: 151–66; sul tema della visualità nella *Commedia* vd. Hirdt 1998: 129–142.

volta piccoli quadri o bozzetti dal vero oppure, nel caso delle similitudini, scenette dialogate altamente drammatiche in cui si colgono aspetti visivi o connessi ad altri tipi di sensazioni. E anche mediante le ecfrasi. Quando nei Canti X e XII del *Purgatorio* vengono descritti⁷ i bassorilievi che rappresentano esempi di umiltà e di superbia punita – opera del *Deus artifex*⁸, manifestatasi, per così dire, in miniatura, in quanto la sua arte nella versione macroscopica si estende a tutto l’Universo – il lettore, nella cui memoria visiva sono rimaste impresse tante immagini dell’inferno, da lui assimilate attraverso vari sensi, soprattutto la vista e l’udito, ma anche l’olfatto o il tatto, riceve una spia metatestuale che in forma di una *mise en abyme* gli suggerisce l’analogia tra i due livelli di questo “visibile parlare”: uno circoscritto ai detti bassorilievi, contemplati da Dante personaggio e Virgilio nel girone dei superbi, e l’altro, molto più esteso, relativo a tutta la realtà ultraterrena, raffigurata nella *Commedia*, dove sono coinvolte “storie” vissute o raccontate dai personaggi incontrati da Dante personaggio o quelle narrate oppure descritte dal poeta tramite similitudini e altre figure retoriche. Sono storie in cui si compie – davanti agli occhi dei due pellegrini – la grande opera della giustizia divina, conformemente alla convinzione cristiana che “in isto mundo est tempus misericordiae, in alio, autem, est solum tempus iustitiae” (Guido da Pisa 1974: 383). Nell’inferno lo strumento della giustizia è la punizione priva di alcun valore positivo, in quanto i dannati vivono nell’eterno presente, dove non si prospetta nessuna speranza per un futuro migliore (*Inf.* III 9). Una precisazione di carattere, per così dire, “estetico” viene formulata dal narratore alla vista dei bestemmiatori puniti nella landa sabbiosa e infuocata, su cui piovono fiamme: “Si vede di giustizia orribil arte” (*Inf.* XIV 6). Forse proprio in ragione della totale assenza del valore didascalico del castigo – diversamente da come avviene nel purgatorio⁹ – si manifesta abbondantemente quello “estetico” (dal significato anche ironico), cioè le varie e talvolta terrificanti metamorfosi *in malum* (in gara diretta con Ovidio)¹⁰ a cui vengono sottoposte le anime dotate del cosiddetto corpo aereo¹¹, effetto della loro “matta bestialitate” (*Inf.* XI 82–83) in seguito alla perdita della *virtus informativa* da parte della *anima rationalis*¹².

L’arte divina, espressa da Dante autore con il solo strumento della sua poesia, si manifesta in maniera diversa nel purgatorio, in particolare nei canti dei superbi, dove, oltre il discorso intertestuale e interdiscorsivo (Vilella 2017: 36), è ben presente quello

⁷ Forse più che della descrizione si potrebbe in questo caso parlare della narrazione, come recentemente ha dimostrato Eduard Vilella (2017: 33–42) nella sua lettura degli esempi di umiltà sulle pareti della cornice dei superbi, notando, tra l’altro, che la tecnica della loro raffigurazione verbale si riallaccia a quella abituale delle arti figurative del medioevo con la rappresentazione simultanea delle scene che difatti si svolgono (nei testi da cui Dante trae una ispirazione, anche indiretta) in tempi diversi.

⁸ Su questo topos vd. Curtius 1997: 576–578.

⁹ Nel purgatorio la pena rimane in funzione della *conversio* (corrispondente alla metamorfosi degli espianti) che nella prima fase consiste in una liberazione dalla materia tramite il contrappasso (in genere antitetico alla colpa in ragione del suo carattere didascalico) e nella seconda, invece, in un perfezionamento spirituale. Michelangelo Picone chiama questi processi rispettivamente *pars destruens* e *pars construens*; cfr. Picone 2003: 13.

¹⁰ Vd. Gross 1985: 42–69; Ginsberg 1991: 205–233; Guthmüller 2000: 345–357; Guthmüller 2001: 61–77; Maślanka-Soro 2014: 11–30; Maślanka-Soro 2019: 49–66.

¹¹ Il meccanismo della sua formazione viene spiegato da Stazio (*Purg.* XXV 88–99).

¹² Su questa problematica vd. Maślanka-Soro 2019: 9–12.

metapoetico *sensu lato*¹³. In più, la perfezione estetica degli *exempla* di umiltà e superbia, è subordinata, proprio come avviene nel caso dell'arte dantesca nella *Commedia* (compreso l'*Inferno*), all'intento (didascalico) di sollecitare l'interesse per la virtù e il rifiuto del vizio.

Il canto X del *Purgatorio*¹⁴, oggetto del nostro interesse particolare, è uno dei pochi in cui viene concesso un posto di rilievo all'arte *sensu lato*, nonostante ad un primo approccio sembri che sia coinvolta solamente quella figurativa. Inoltre, questo canto è importante come terreno di riflessione indiretta sul tema della *mimesis*. Il problema che emerge *in primis* è la distanza – insuperabile – tra l'arte divina e quella umana, che si risolve in un apparente paradosso e in una implicita polemica contro il concetto platonico dell'arte concepita come l'imperfetta imitazione della natura e perciò ad essa inferiore. Le opere scolpite dal sommo Artista (Dio) superano di molto quelle di Policleteo, lo scultore per antonomasia, e perfino risultano vincenti nella gara con la natura: "(...) marmo candido e addorno / d'intagli sì che non pur Policleteo, / ma la natura li avrebbe scorno" (*Purg.* X 30–32). Quindi l'arte divina, a differenza di quella umana, potrebbe far da modello alla natura. Si tratta del giudizio dettato dalla vista delle "immagini di tante umilitadi" (ivi 98) delle quali sono coperte le pareti del girone, giudizio che indirettamente riguarda l'arte dantesca della parola, capace di raffigurare perfino quella divina (Barolini 2003: 173–198). Più avanti, la contemplazione di tre serie degli *exempla* di superbia punita, collocati non per caso sul pavimento¹⁵, le cui prime lettere formano l'acrostico VOM (UOMO)¹⁶, termina con un'esclamazione colma di ammirazione, anch'essa non priva di qualche accento metapoetico:

Qual di pennel fu maestro o di stile,
che ritraesse l'ombre e' tratti ch'ivi
mirar farieno uno ingegno sottile?
Morti li morti e i vivi parean vivi:
non vide mei di me chi vide il vero,
quant'io calcai, fin che chinato givi (*Purg.* XII 64–69).

Il ragionamento di Platone conserva la sua impeccabile logica nell'universo basato sulla scissione tra una realtà spirituale, eterna e immutabile e ciò che costituisce il suo sbiadito e instabile riflesso materiale sottoposto a infiniti mutamenti. Dante autore indica l'inconsistenza di tale ragionamento in una prospettiva culturale (e filosofica) nuova, alla

¹³ Per essere precisi occorre notare che anche nell'*Inferno* si riscontrano accenti metapoetici, come la famosa sfida lanciata a Ovidio nel "Canto del ladri": vd. *Inf.* XXV 97–102.

¹⁴ La bibliografia su questo canto è molto ampia; vd. almeno: Vescovo 1993: 335–360; Kablitz 1998: 309–356; Güntert 2001: 139–155; McGregor 2003: 25–41; Venturi 2004: 15–31; Picone 2006: 81–107; Kelemen 2016: 137–148; Vilella 2017: 33–42.

¹⁵ Gli *exempla* negativi, disposti a modo delle lastre tombali nelle chiese, non solo sono contemplati dai superbi penitenti, chini sotto il peso delle pietre che portano sulle spalle (il contrappasso modellato sulla pena dell'Atlante mitologico), ma anche da loro calpestati in segno di rifiuto dell'atteggiamento superbo. L'analogia con le "tombe terragne" (*Purg.* XII 17) si risolve difatti in contrasto, in quanto esse dovrebbero evocare in chi le guarda, la stima per i defunti meritevoli che vi giacciono.

¹⁶ Questo acrostico può essere interpretato così che Dante autore ribadisce in questo modo il ruolo che il primo peccato svolge nella storia dell'umanità; cfr. Scott 2001: 176; Barolini 2003: 179. Sviluppando questa idea si potrebbe aggiungere che la superbia ha fatto perdere all'uomo lo stretto legame che lo univa al Creatore e con esso l'essenza della propria umanità che ora egli sta faticosamente recuperando.

luce della quale il materiale e lo spirituale possono convivere in un rapporto di dipendenza, senza necessariamente generare forti contrasti. L’opposizione tra arte e natura diventa meno radicale se vista in termini aristotelici, filtrati dal pensiero cristiano: da questa rielaborazione o sintesi di tradizioni diverse, ma non inconciliabili (almeno sotto alcuni aspetti), risulta che la “natura lo suo corso prende / dal divino ’ntelletto e da sua arte” (*Inf.* XI, 99–100). Se la natura è emanazione dell’intelletto divino, come in Aristotele (*Metaph.* XII 7, 1072b) e in san Tommaso d’Aquino (*Summa theol.* I 91, 3: “omnes res naturales productae sunt ab arte divina”)¹⁷, l’attività artistica umana può essere pensata *per analogiam* a quella divina; ne risulta che il concetto di *mimesis* è da intendersi nel senso dell’imitazione non della natura secondo le regole della verosimiglianza, bensì del *modus operandi* di Dio stesso (Barański 2001: 394). Da ciò si evince che Dante come artista imita nell’episodio che si svolge nella prima cornice purgatoriale il *Deus artifex*, cercando di “dipingere” con le parole del suo poema il più suggestivamente possibile la peculiarità dell’arte divina, estrememente viva e “verace” (*Purg.* X 37)¹⁸, non solo tale da coinvolgere vari sensi di chi la contempla (quindi polisensoriale), ma capace di rappresentare eventi/episodi ritenuti veri, come nell’ecfrasi¹⁹ dell’ingresso dell’Arca dell’Alleanza in Gerusalemme che mette in risalto particolari difficilmente osservabili in un bassorilievo, ottenuti anche grazie alla tecnica della simultaneità (Vilella 2017: 39–42):

Era intagliato lì nel marmo stesso
lo carro e ’ buoi, traendo l’arca santa,
per che si teme officio non commesso.
Dinanzi pareva gente; e **tutta quanta**,
partita in sette cori, **a’ due mie’ sensi**
faceva dir, l’un “No”, l’altro “Si, canta”.

Similmente, al fummo de li ’ncensi
che v’era imaginato, li occhi e ’l naso
e al sì e al no discordi sensi²⁰.

Lì precedeva al benedetto vaso,
trecscando alzato, l’umile salmista,
e più e men che re era in quel caso (*Purg.* X 55–66).

Il narratore nel suo commento a tutte e tre le sculture (le altre due rappresentano, com’è noto, la scena dell’Annunciazione che in un facilmente immaginabile dialogo tra Maria e Angelo Gabriele illustra il mistero del Verbo divenuto Carne per il bene

¹⁷ Cito dall’ed.: Tommaso d’Aquino 1962; cfr. Dante, *Mon.* I III 2: “Deus eternus arte sua que natura est” (cito dall’ed.: Alighieri 1988).

¹⁸ L’epiteto “verace” si riferisce nella *Commedia* a ciò che è assolutamente vero, in particolare alla realtà paradisiaca: cfr. *Par.* XXXI 107: “Dio verace”; *Purg.* XVIII 22: “esser verace”; *Par.* XXX 98: “regno verace”; *Purg.* XXX 7: “gente verace”, riferito ai “ventiquattro seniori” (*Purg.* XXIX 83) che compaiono nell’Apocalisse (3, 4) e simboleggiano i 24 libri dell’Antico Testamento.

¹⁹ L’ecfrasi si può riportare non solo ad una reale opera d’arte, ma anche a quella immaginata. John Hollander distingue tra ecfrasi concettuale, tipica della tradizione classica, che consiste nella descrizione di un oggetto immaginato, e ecfrasi mimetica, riferita invece ad opere d’arte realmente esistenti (Hollander 1995).

²⁰ Il grassetto è mio.

dell'umanità²¹ e quella dell'atto di giustizia concesso dall'imperatore Traiano a una povera donna, molto diffusa nell'epoca grazie alla *Vita S. Gregorii Magni* di Paolo Orosio e la *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze) definisce l'autore di questi marmi, ricorrendo a una perifrasi esplicativa, "Colui che mai non vide cosa nuova" (ivi 94), dove si sottolinea al contempo che questo "visibile parlare" è "novello a noi, perché qui non si trova" (ivi 96). Nella prima frase avremmo la conferma del pensiero medievale che nel mondo non esiste nulla che non sia prima progettato nella mente di Dio²². E in che cosa consiste la grande novità dell'arte divina che la distanzia da quella umana? Le ecfraresi non lasciano dubbi che mentre la seconda fissa la vita, cogliendone solo un attimo, la prima trasforma quell'attimo in un inarrestabile flusso di vita grazie a una straordinaria potenza illusoria che fa bisticciare i sensi, come nella scena appena citata: all'udito non giunge alcun suono, ma l'occhio avverte lo slancio del canto; gli occhi sono ingannati nel giudicare il fumo che sale in alto e godono lo spettacolo, reale e irreale a un tempo, mentre l'incenso non emana l'odore dell'aroma e l'olfatto non lo avverte. Nella storia più complessa e più lunga di Traiano e della "vedovella" uno è portato ad immaginarsi con gli occhi della mente l'intero dialogo che scatta fuori dal dramma potenzialmente rinchiuso in questa scena. Non solo si sentono le battute dell'uno e dell'altra, ma si "vede" il dolore della donna che le alimenta, mentre tutt'intorno si muovono al vento le insegne romane con le aquile in campo d'oro.

È una vera sinfonia delle sensazioni tra visive, auditive e olfattive; inoltre, nel caso della seconda scultura si può parlare della sinfonia delle arti: la poesia crea l'immagine scultorea che sprigiona il canto, il ballo e la musica. Viene in mente una riflessione che la vista sia il senso privilegiato nella ricezione delle sensazioni create in questi intagli rocciosi e che essa in qualche modo assuma il ruolo degli altri sensi; a livello stilistico ciò si manifesta in una straordinaria sinestesia. E siccome durante l'atto di lettura la percezione delle altre sensazioni avviene solo tramite la vista (Güntert 2001: 147), si può parlare di una analogia tra come Dante pellegrino percepisce l'arte di Dio e come il lettore percepisce quella di Dante.

Tramite le ecfraresi del genere Dante autore, da una parte, rende omaggio a Dio, creatore non solo delle sculture a tal punto veraci e vive da suscitare l'invidia nella natura, ma di tutta la realtà creata, sia visibile che invisibile – quest'ultima normalmente celata all'occhio e all'intelletto umano. Dall'altra parte, spiega ai lettori, tramite una *mise en abyme*, il fenomeno della propria arte, altamente ecfraistica e mimetica²³, capace di sfruttare al massimo le potenzialità retoriche del linguaggio poetico per raffigurare questa stessa realtà, i suoi splendori celesti e le miserie infernali, il mondo della materia e quello dello spirito, padroneggiando, con uguale maestria, sia le rime "aspre e chioce" (*Inf.* XXXII 1) che la metaforica della luce, paragonando ciò che imparagonabile, immaginando ciò che inimmaginabile e "dipingendo con la parola" ogni tipo di movimento, sentimento, sensazione ed emozione.

²¹ Vd. *Purg.* X 34–45, in particolare 43–45: "E avea in atto impressa esta favella / 'Ecce ancilla Dei', propriamente / come figura in cera si suggella".

²² Cfr. anche la nota 4 in questo articolo.

²³ Si riscontrano, infatti, molti luoghi del poema in cui la tecnica poetica dantesca appare come perfettamente mimetica nell'accezione sopra delineata. È stato Enrico Mestica, uno dei primi commentatori novecenteschi della *Commedia*, a cogliere l'importanza della nozione di "visibile parlare" dell'arte dantesca e fornirne esempi: vd. Alighieri 1921–1922: *passim*.

Ne abbiamo una prova verso la fine del canto X del *Purgatorio*: ad un certo punto Dante personaggio vede da lontano i superbi che, rannicchiati in se stessi sotto il peso delle pietre che portano sulle spalle, non assomigliano più agli esseri umani. Il peccato che espiano con il contrappasso e con la contemplazione degli esempi scultorei è responsabile della loro condizione: avendo nella vita confuso il falso con il vero, ora vengono confusi loro stessi da chi li guarda, con le figure di pietra e più esattamente con le statue ripiegate in modo tale da unire le ginocchia al petto, che fungono da mensole di sostegno per elementi architettonici. La vista di queste cariatidi, osserva il narratore, fa sorgere a volte la pietà in chi le guarda, nonostante si tratti di forme inanimate:

Come per sostentar solaio o tetto,
per mensola talvolta una figura
si vede giugner le ginocchia al petto,
la qual fa del non ver la vera rancura
nascere 'n chi la vede (...) (*Purg.* X 130–134).

Una pietà c’è pure da aspettarsi da Dante personaggio nei confronti delle anime dei “miseri lassi (...) de la vista de la mente infermi” (ivi 121–122), nonostante siano stati poco prima duramente rimproverati da Dante autore in un’apostrofe molto plastica che li presentava come vermi che tardano a trasformarsi in un’angelica farfalla “che vola a la giustizia senza schermi” (ivi 126). Ma è nell’immagine delle cariatidi che si cela l’allusione all’arte dantesca che pur essendo solo una finzione, “il non ver”, in realtà è portatrice della verità capace di suscitare sentimenti non finti. È un’altra volta che il poeta sembra togliere la credibilità al concetto di origine platonica dell’arte come pura illusione (*Soph.* 235 D). Questa volta lo fa in riferimento non all’arte divina, ma umana, solo quella però che, come la sua, riconosce la fonte nella “matrice” divina.

Consapevole del valore della propria opera, Dante è infatti lungi dall’attribuire unicamente a sé il privilegio di creare un’arte che non solo assomiglia a quella divina, ma perfino la riproduce. Durante il viaggio paradisiaco che in gran parte consiste in una graduale scoperta del capolavoro divino, qual è, appunto, il paradiso, il narratore condivide con il lettore il seguente pensiero:

Quei che dipinge li, non ha chi 'l guidi;
ma esso guida, e da lui si rammenta
quella virtù ch’è forma per li nidi (*Par.* XVIII 109–111).

Dio non dispone di alcun modello per la sua attività di Artista (“non ha chi 'l guidi”), il Maestro è Lui avendo nel proprio possesso la *virtus informativa* (vale a dire, la capacità di dare la forma – nel senso aristotelico della parola – alle cose)²⁴, archetipo per tutte le forme. Inoltre, dalla sua *creatio ex nihilo*, paragonata alla pittura, è imprescindibile l’amore per l’oggetto dell’attività creativa, come si legge in un passo del canto X del *Paradiso*:

Leva dunque, lettore, a l’alte rote
meo la vista, dritto a quella parte
dove l’un moto e l’altro si percuote;

²⁴ Vd. anche la nota 12.

e li comincia a vagheggiar ne l'arte
di quel maestro che dentro a sé l'ama,
tanto che mai da lei l'occhio non parte (*Par. X* 7–12).

Se i germi di ogni potenziale creatività umana sono radicati in Dio (“ma esso guida”; *Par. XVIII* 110), per l'artista che lo riconosce (come appunto Dante) l'amore è il sentimento più naturale che lo lega alla propria opera, analogamente a come avviene per il Creatore e il creato. Il “mal amor” (*Purg. X* 2)²⁵ che caratterizzava i superbi, spingendoli, tra l'altro, all'immoderata ricerca della gloria (argomento non a caso esposto nel canto successivo durante il colloquio di Dante personaggio con Oderisi da Gubbio), non solo rischia di distruggere questa “relazione amorosa”, ma, per di più, allontanare l'uomo dalla natura e dagli obiettivi propri dell'arte tra cui spicca – per l'uomo medievale in generale e per il nostro poeta in particolare – la scoperta della verità.

A conferma di questo ragionamento il lettore trova, condensato in una terzina, come spesso nella *Commedia*, un esempio con cui si vuole illustrare la sconfitta che aspetta chi non è disposto a riconoscere la scintilla divina all'origine del proprio talento e lo sfrutta principalmente per alimentare la brama di gloria, distruggendo legami d'amore con la propria opera e, tramite essa, con altri uomini. Tra i tredici esempi della superbia punita esposti dal poeta con una particola finezza formale²⁶ nel canto XII del *Purgatorio*, il posto centrale spetta alla mitologica Aracne²⁷, una volta famosa nell'arte della tessitura che, stando alle parole di Dante, “mal per lei si fé” (*Purg. XII* 45). Un tale commento accompagna la scena della sua metamorfosi *in fieri* che la fa vedere come “mezza ragna” (ivi 44), in parte ancora donna e in parte già ragno nel quale la trasmutò Minerva per punire l'audacia della donna di aver osato sfidarla con parole offensive e folli. La sua follia ribadita nell'esclamazione “O folle Aragne” (ivi 43), corrisponde nella *Commedia* all'antica *hybris* (Bosco 1966: 61) che nel mondo cristiano equivale alla superbia.

Ovidio dedica alla storia della tessitrice lidica molto spazio nel sesto libro delle *Metamorfosi*, facendo un raffronto tra la sua straordinaria arte e la pittura, nell'espressione “pingebat acu” (*Met. VI* 23); inoltre l'accento batte sul perfetto mimetismo che distingue le sue tele da tutte le altre (all'eccezione di quelle di Minerva), per cui quasi scompare il confine tra vita e arte:

Maeonis elusam designat imagine tauri
Europam: verum taurum, freta vera putares;
ipsa videbatur terras spectare relictas
et comites clamare suas tactumque vereri
adsilientis aquae timidisque reducere plantas (*Met. VI* 103–107)²⁸.

²⁵ Cfr. anche *Purg. XVII* 91–123, dove Virgilio spiega a Dante la struttura morale del purgatorio che si fonda sulla teoria dell'amore. In particolare, la superbia sarebbe effetto dell'amore egoistico, volto a se stessi.

²⁶ Vd. una analisi dettagliata in Scott 2001: 176–182.

²⁷ Dante conosceva la sua storia dalle *Metamorfosi* di Ovidio (*VI* 1–145). All'arte di Aracne allude anche nel canto XVII dell'*Inferno* e lo fa ribadendo, pure lì, i suoi riflessi negativi: alla complessità e ricchezza dei colori che caratterizzavano le tele della tessitrice lidica, vengono paragonati disegni intricati sul corpo di Gerione (*Inf. XVII* 18), allegoria di menzogna e di frode. Per il mito di Aracne e la sua funzione meta-poetica cfr.: Royston Macfie 1991: 159–172; Barolini 1987: 207–226; Barolini 2003: 173–198; Vilella 2019: 207–224.

²⁸ Cito qui e più avanti dall'ed.: Ovidio 2009.

Un sottile nesso lega Dante, Ovidio e Aracne che ha come punto di riferimento comune “il visibile parlare”. Nelle *Metamorfosi* il mito di Aracne non è privo di una dimensione metapoetica, per le analogie che intercorrono tra la sua arte e quella ovidiana, sia sul piano formale (la confusione tra realtà e apparenza) che contenutistico (il motivo della metamorfosi). Le tele di Aracne rivelano mezza verità sul comportamento degli dèi antichi, facendone vedere solo il lato oscuro: l’assunzione di varie forme, per lo più animalesche, con l’obiettivo di sedurre le donne mortali. Molti miti ovidiani mettono in risalto il carattere immorale e criminoso delle divinità antiche, anche se non mancano quelli in cui gli immortali conservano la maestosa dignità e la giusta (dal punto di vista del pensiero antico) volontà di punire la tracotanza dei mortali, esattamente come si “vede” nell’opera “dipinta con l’ago” da Minerva (*Met.* VI 70–102)²⁹.

Entrambe le ecfrasi sono una *mise en abyme* del poema ovidiano e forse nella sorte di Aracne il poeta ha voluto dare a se stesso un avvertimento (ironico?) contro l’ira degli dèi, gli stessi ai quali si rivolge nel Proemio del poema chiamandoli autori dei mutamenti da lui narrati³⁰.

Non sapremo mai con certezza quale fosse l’intento ovidiano, invece pare probabile che per Dante questo mito illustrasse soprattutto l’inevitabile fallimento a cui è esposta l’arte, anche la più perfetta dal punto di vista mimetico, che nega la sua origine divina e tende ad altri obiettivi, spesso di lei indegni, piuttosto che alla ricerca della verità e alla scoperta di quei misteri della vita e della morte che solo un grande artista è in grado di intuire, ovvero guardare con gli occhi della mente³¹ e svelare ad altri.

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI Dante, 1921–1922, *La Commedia*, Enrico Mestica (a cura di), Firenze: R. Bemporad.
- ALIGHIERI Dante, 1988, *Monarchia*, Giorgio Petrocchi (introduz.), Maurizio Pizzica (a cura di), Milano: BUR.
- ALIGHIERI Dante, 2011, *La Commedia*, 3 voll. (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*), Robert Hollander (commento), Simone Marchesi (traduz.), Firenze: Olschki.
- BARAŃSKI Zygmunt G., 2000, Notes on the genesis of Dante’s “Commedia”. “I poema sacro [...] che m’ha fatto per molti anni macro”, *Italiana* 9: 58–81.
- BARAŃSKI Zygmunt G., 2001, *Canto XXV*, (in:) *Lectura Dantis Turicensis*, vol. 2 (*Purgatorio*), Georges Güntert, Michelangelo Picone (a cura di), Firenze: Cesati, 389–406.
- BAROLINI Teodolinda, 1987, Arachne, Argus, and St. John: Transgressive art in Dante and Ovid, *Mediaevalia* 13: 207–226.

²⁹ Minerva ricama nella sua tela la contesa da lei stessa sostenuta con Nettuno per dare il proprio nome alla città di Atene e aggiunge nei quattro angoli gli esempi di *hybris* punita che fungono da ammonimento alla rivale. È bene ricordare che prima della gara Minerva, sotto le sembianze di un vecchietta, mostra molta pazienza con l’audace tessitrice, dandole consigli e cercando invano di convincerla di riconoscere che il suo grande talento è dono divino: “Consilium ne sperne meum. Tibi fama petatur / inter mortales faciendae maxima lanae: / cede deae veniamque tuis, temeraria, dictis / supplice voce roga: veniam dabit illa roganti” (*Met.* VI 30–33).

³⁰ Cfr. Ovidio *Met.* I 1–4: “In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora: di, coeptis (nam vos mutastis et illas) / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen”.

³¹ *Intueor* (lat.) significa ‘guardare con gli occhi della mente’.

- BAROLINI Teodolinda, 2003, *Ricreare la creazione divina: l'arte aracnea nella cornice dei superbi*, (in:) eadem, *La "Commedia" senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Roberta Antonini (traduz. it.), Milano: Feltrinelli, 173–198.
- BATTAGLIA RICCI Lucia, 2000, Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno, *Letture classensi* 29: 67–103.
- BOITANI Piero, 1978, The Sibyl's Leaves: A Study of "Paradiso" XXXIII, *Dante Studies* 96: 83–126.
- BOSCO Umberto, 1966, *Dante vicino*, Caltanissetta–Roma: Salvatore Sciascia Editore.
- CICCUTO Marcello, 2002, *All'ombra della Garisenda: preistoria del visibile nella cultura poetica di Dante*, (in:) idem, *Figure d'artista*, Firenze: Cadmo, 13–53.
- CICCUTO Marcello, 2017, "Saxa loquuntur". Aspetti dell' "evidentia" nella retorica visiva di Dante, (in:) *Dante e la retorica*, Luca Marcozzi (a cura di), Ravenna: Longo, 151–166.
- CURTIUS Robert Ernst, 1997, *Literatura europejska i lacińskie średniowiecze*, Andrzej Borowski (tłum. i opr.), Kraków: Universitas.
- ELIOT Thomas Stearns, 1994, *Scritti su Dante*, Roberto Sanesi (a cura di), Vittorio Di Giuro, Giovanni Vidali, Gloria Rivolta (traduz.), Milano: Bompiani.
- GINSBERG Warren, 1991, Dante, Ovid, and the Transformation of Metamorphosis, *Traditio* XLVI: 205–233.
- GROSS Kenneth, 1985, Infernal Metamorphoses: An Interpretation of Dante's "Counterpass", *Modern Language Notes* 100/1: 42–69.
- GUIDO DA PISA, 1974, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis*, Vincenzo Cioffari (ed.), Albany N.Y.: State University Press of New York.
- GÜNTERT Georges, 2001, *Canto X*, (in:) *Lectura Dantis Turicensis*, vol. 2 (*Purgatorio*), Georges Güntert, Michelangelo Picone (a cura di), Firenze: Cesati, 139–155.
- GÜNTERT Georges, 2002, *Canto XXXIII*, (in:) *Lectura Dantis Turicensis*, vol. 3 (*Paradiso*), Georges Güntert, Michelangelo Picone (a cura di), Firenze: Cesati, 505–518.
- GUTHMÜLLER Bodo, 2000, *Canto XXV*, (in:) *Lectura Dantis Turicensis*, vol. 1 (*Inferno*), Georges Güntert, Michelangelo Picone (a cura di), Firenze: Cesati, 345–357.
- GUTHMÜLLER Bodo, 2001, 'Transformatio moralis' e 'transformatio supernaturalis' nella "Commedia" di Dante, (in:) *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, Alessandro Ghisalberti (a cura di), Milano: Vita e Pensiero, 61–77.
- HIRDT Willi, 1998, *Immagine del mondo e mondo delle immagini. Il "visibile parlare" in Dante*, (in:) *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di F. Mazzoni*, Leonella Cogliervina, Domenico de Robertis (a cura di), Firenze: Le Lettere, 129–142.
- HOLLANDER John, 1995, *The gazer's spirit. Poems speaking to silent works of art*, Chicago: The University of Chicago Press.
- HOLLANDER Robert, 1983, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella "Commedia"*, Firenze: Olschki.
- HUGO DE S. VICTORE, 1854, *Eruditionis didascalicae liber septimus*, (in:) idem, *Opera omnia*, vol. 2 (*Patrologiae cursus completus*, Series Latina), t. 176, Jacques Paul Migne (ed.), Paris.
- IANNUCCI Amilcare A., 2001, *Dante: poeta o profeta?*, (in:) "Per correr miglior acque...". Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, *Atti del Convegno di Verona–Ravenna (25–29 maggio 1999)*, vol. 1, Roma: Salerno Editrice, 93–114.
- KABLITZ Andreas, 1998, *Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs Dantes "Purgatorio" ("Purg." X–XII)*, (in:) *Mimesis und Simulation*, Andreas Kablitz, Gherard Neumann (ed.), Freiburg: Rombach, 309–356.
- KELEMEN János, 2016, *Ekphrasis, non-existing images, impossible figures: Purgatorio 10–12, Paradiso 33*, (in:) *Boccaccio, Dante e Verdone*, Antonio Sorella (a cura di), Firenze: Franco Cesati, 137–148.
- MAŚLANKA-SORO Maria, 2014, La teatralità del 'disumanar' nell' "Inferno" dantesco sullo sfondo della 'vocazione drammatica' di Dante, *Dante e l'Arte* 1: 11–30.

- MAŚLANKA-SORO Maria, 2019, *Reinterpretando Ovidio: Forma e materia nelle metamorfosi dantesche nella Commedia*, (in:) *Miti, figure, metamorfosi. L'Ovidio di Dante*, Carlotta Cattermole, Marcello Ciccuto (a cura di), Firenze: Le Lettere, 49–66.
- MCGREGOR James H., 2003, Reappraising Ekphrasis in 10, *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* 121: 25–41.
- NARDI Bruno, 1983, *Dante e la cultura medievale*, Tullio Gregory (introduz.), Paolo Mazzantini (a cura di), Roma–Bari: Laterza.
- OSCOLATI Roberto, 2001, *La profezia nel pensiero di Dante*, (in:) *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, Alessandro Ghisalberti (a cura di), Milano: Vita e Pensiero, 39–57.
- OVIDIO, 2009, *Metamorfosi*, Nino Scivoletto (a cura di), Torino: UTET.
- PICONE Michelangelo, 2003, Dante riscrive Ovidio: la metamorfosi purgatoriale, *Rassegna europea di letteratura italiana* XXI: 9–24.
- PICONE Michelangelo, 2006, *Il cimento delle arti nella “Commedia”. Dante nel girone dei superbi (Purgatorio X–XII)*, (in:) *Dante e le arti visive*, Milano: Unicopli, 81–107.
- PLACELLA Annarita, 2017, *Profetismo e archetipo del ‘puer’ in Dante tra Isaia, Virgilio e Paolo*, Roma: Aracne.
- PLACELLA Annarita, 2017a, “Vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende”. Dante poeta-teologo e il modello paolino di visione e profezia, *Critica Letteraria* 45/4: 641–666.
- ROYSTON MACFIE Pamela, 1991, *Ovid, Arachne, and the Poetics of Paradise*, (in:) *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante’s “Commedia”*, Rachel Jacoff, Jeffrey T. Schnapp (ed.), Stanford (California): Stanford University Press, 159–172.
- SCOTT John A., 2001, *Canto XII*, (in:) *Lectura Dantis Turicensis*, vol. 2 (*Purgatorio*), Georges Guntert e Michelangelo Picone (a cura di), Firenze: Cesati, 173–197.
- [TOMMASO D’AQUINO] S. THOMAS AQUINAS, 1962, *Summa Theologiae*, Roma: Editiones Paulinae.
- VENTURI Gianni, 2004, *Una Lectura Dantis e l’uso dell’ecfrasi: Purgatorio X*, (in:) *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento I*, Gianni Venturi, Monica Farnetti (a cura di), Roma: Bulzoni, 15–31.
- VESCOVO Piermarino, 1993, Ecfrasi con spettatore (Dante, “Purgatorio”, X–XVII), *Lettere Italiane* 45/3: 335–360.
- VILELLA Eduard, 2017, Visibile narrare, *Quaderns d’Italià* 22: 33–42.
- VILELLA Eduard, 2019, *Icone cristallizzate. Arte figurativa e rappresentazione letteraria fra Ovidio e Dante: l’esempio di Aracne*, (in:) *Miti, figure, metamorfosi. L'Ovidio di Dante*, Carlotta Cattermole, Marcello Ciccuto (a cura di), Firenze: Le Lettere, 207–224.