

CENTRO ITALIANO DI STUDI
SUL BASSO MEDIOEVO – ACCADEMIA TUDERTINA

IL DIAVOLO NEL MEDIOEVO

Atti del XLIX Convegno storico internazionale

Todi, 14-17 ottobre 2012



FONDAZIONE
CENTRO ITALIANO DI STUDI
SULL'ALTO MEDIOEVO
SPOLETO
2013

INDICE

Consiglio direttivo del Centro italiano di studi sul basso medioevo - Accademia Tudertina	pag.	VII
Programma del XLIX Convegno storico internazionale »		IX
TULLIO GREGORY, <i>Il diavolo nell'Occidente medievale</i>	»	1
ADELE MONACI CASTAGNO, <i>Nascita e sviluppo del 'Diavolo e i suoi angeli' (Mt 25,41): interpretazioni dei testi biblici ed extrabiblici nei primi secoli del cristianesimo</i>	»	29
GIUSEPPE CREMASCOLI, <i>Corpus diaboli. Sulla demonologia di Gregorio Magno</i>	»	55
PASQUALE PORRO, <i>Il diavolo nella teologia scolastica: il caso di Tommaso d'Aquino</i>	»	77
AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, <i>Il papato e il demonio. Per una rilettura di alcune lettere pontificie del Due e Trecento</i>	»	101
GRAZIELLA FEDERICI VESCOVINI, <i>Il demonio nella magia naturale dei secoli XIII e XIV: due modelli esemplari, Guglielmo d'Alvernia e Nicola Oresme</i>	»	117
PIERO BELLINI, <i>Della « origine del male » nella riflessione soteriologica della cristianità latina tardo-antica</i>	»	139
FRANCESCO SANTI, <i>Lucifero e Dante. La poetica della morta poesì</i>	»	195
PAOLO GOLINELLI, <i>Diabolus in figura: trasformazioni demoniache e incontri col santo nell'agiografia medievale</i>	»	217

ALESSANDRA BARTOLOMEI ROMAGNOLI, <i>Il diavolo nella letteratura mistica del Duecento</i>	pag. 265
MARTINE OSTORERO, <i>Diabie, démons et sorciers au sabbat: de nouveaux rapports entre les mauvais esprits et les êtres humains?</i>	» 307
ALVARO CACCIOTTI, <i>La battaglia del "manigoldo di Dio". Tratti della tentazione diabolica in alcuni autori francescani, secoli XIII-XV</i>	» 343
LORENZO PAOLINI, <i>Il « principe di questo mondo » nella demonologia catara</i>	» 363
GIAN LUCA POTESTÀ, <i>Il drago, la bestia, l'Anticristo. Il conflitto apocalittico tra Federico II e il Papato</i>	» 395
BEATRICE PASCIUTA, <i>Il diavolo e il diritto: il Processus Satane (XIV sec.)</i>	» 421
RICCARDO PARMEGGIANI, <i>Nomi e luoghi del diavolo</i>	» 449
LAURA PASQUINI, <i>Il diavolo nell'iconografia medievale</i>	» 479
CLAUDIO BUCCOLINI, <i>Il diavolo nel Malleus maleficarum</i>	» 519
LUIGI CANETTI, <i>La danza dei posseduti. Mappe concettuali e strategie di ricerca</i>	» 553
MARINA FALLA CASTELFRANCHI, <i>Il diavolo a Bisanzio. Aspetti iconografico-iconologici e liturgici</i>	» 605

FRANCESCO SANTI

Lucifero e Dante.
La poetica della *morta poesi*

In ricordo di Cesare Vasoli

I. METICOLOSA COSTRUZIONE DI UN FALLIMENTO ESPRESSIVO

1. *Imbarazzo sul XXXIV dell'Inferno*

Il primo sentimento che occupa chi comincia a leggere il XXXIV dell'*Inferno*, e in particolare il resoconto dell'incontro di Dante con Lucifero, è di imbarazzo. Dovendolo presentare ad un convegno sul diavolo, si ha senz'altro l'impressione di aver scelto il testo sbagliato, che costringe a parlare di una figura "che – cito autorevolmente – resta fredda ed inerte nel verso, senza forza fantastica"¹. Conforto – ma leggero – è appunto portato dal fatto che non

¹ L'osservazione è di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cfr. DANTE ALIGHIERI *Inferno I Commedia*, Milano, 1991 pp. 1005-10, in part. p. 1007. Dall'edizione curata dalla Chiavacci anche di seguito sempre citerò il testo dantesco. Per la bibliografia dedicata al canto, si vedano fra gli altri B. Nardi, *L'ultimo canto dell'Inferno in Convivium*, XXV (1957), pp. 141-48; U. DONATI, *Lucifero nella Divina Commedia. Presentazione*, Roma s.d. ma 1958 (Collana "Studium Dantis", 3), pp. 60; A. LO CASTRO, *Lucifero nella Commedia di Dante*, Firenze, 1971; D. S. CERVIGNI, *Dante's Lucifer* in *Lectura Dantis*, 3 (1988), pp. 51-62; J. FRECCERO, *Dante. La poetica della conversione*, trad. C. Calenda, Bologna, 1989 (*Dante. The Poetics of Conversion*, Cambridge, 1986), in particolare i capitoli 10 (*Il segno di Satana*, pp. 226-44) e 11 (*Inversione infernale e conversione cristiana: Inferno XXXIV* pp. 245-50); G. STABILE, *Cosmologia e teologia nella Commedia: la caduta di Lucifero e il rovesciamento del mondo*, in *Lecture classensi*, 12 (1982), pp. 139-173 (poi in *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie* Firenze, 2007, pp. 137-72 (Micrologus' Library 20), da cui cito. Si veda anche P. FRARE, *Il nome, il volo, il numero: lettura di « Purgatorio » XI*, in *Studi letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, cur. E. BELLINI, M.T. GIRARDI,

si tratta di sentimento non condiviso, perché imbarazzo sembrano provarlo quasi tutti i commentatori, anche i più moderati e intelligenti, spinti a dichiarare che l'*Inferno* finisce con Ugolino e che Lucifero è una "grande invenzione" ma solo per il fatto di darci un punto di snodo della trama e della struttura, che qui in pieno si rivela. Tutti hanno poi in mente le osservazioni di Thomas Eliot, che volle caldamente sconsigliare la lettura del nostro canto ai suoi studenti, o di Chateaubriand secondo il quale, addirittura, al punto di descrivere Lucifero « la fantasia [di Dante] era ormai esausta »².

Leggendo e rileggendo si ha proprio l'impressione di una scrittura deliberatamente distratta e incerta, e l'impressione è confermata dalla cattiva riuscita luciferina dei grandi illustratori della *Commedia*, sviati da un Dante-poeta che ad ogni terzina sembra voler tentare un nuovo incipit, quasi non convinto dei suoi risultati, e da un Dante-personaggio che sembra *in re* guardare senza curiosità, *fioco* per la *paura* e soprattutto « per lo vento » (v. 8) che batte il luogo. A ben guardare Dante appare costretto da Virgilio a volger lo sguardo verso Lucifero, il quale (interrompendo la passeggiata sul pavimento ghiacciato del Cocito, decorato dalle pagliuzze luminose di anonimi dannati), « d'innanzi mi si tolse e fe' restarmi » (v. 19). Sandro Botticelli immagina che allora di fronte a Dante sia apparso un enorme uomo-orso, il cui tratto principale è la pelliccia, che poi servirà ad arrampicarsi e fuggire, con una tattilità indifferente³. Se Botticelli fallisce, neanche l'occhio dei moderni appare più luminoso: Gustave Doré riesce a darci un diavolo-gattone, quasi umoristico, con il muso appoggiato alle mani, indispettito per essere rimasto incastrato nella stessa trappola preparata per le sue vittime, quasi ridicolo con le sue ali sproporzionate e incapaci di

U. MOTTA, Milano, 2010, anche in <http://www.pierantoniofrare.it/Dante>, Pg11.pdf ultima visita 22 febbraio 2013, pp. 77-104, in part. pp. 84-95.

² T. ELIOT, *Dante in Selected Essays*, New York, 1934, p. 212, dove anche si aggiunge che "non è chiaro quale fosse lo scopo di Dante nel disegnare Lucifero" per cui cfr. FRECCERO, *Dante* cit., p.167. Leggo il giudizio di Chateaubriand in DONATI, *Lucifero* cit., p. 43.

³ Per i disegni di Sandro Botticelli (che ora si trovano in parte nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo della regina Cristina di Svezia, e in parte a Berlino (divisa tra il Kupferstichkabinett e il Museo di Dahlem), cfr. ora DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia illustrata da Sandro Botticelli* praef. S. Battaglia, cur. L. DONATI, V. GUZZI, Roma s.d., pp. 103 e soprattutto 107 e la nota di Guzzi a p. XLIV: « Qui, s'ha da dire, alla bella fantasia del nostro Sandro, mancò possa ».

volare, ridotte a « ventole per conservare il ghiaccio »⁴; le due facce che dovrebbero fare corona alla centrale, si intravedono appena. L'immagine a sua volta ricavata da Salvador Dalì – per avere un terzo e definitivo esempio illustre – ha fatto pensare ad un enorme penitente: l'afflitto di Dalì, verdastro e crepato, sembra piuttosto la maschera di una montagna, come se l'occhio del pittore fosse rimasto soprattutto colpito dalla dichiarata enormità⁵. L'enorme mole è forse la caratteristica determinabile con più sicurezza nel Lucifero di Dante: da un trattato di Antonio Manetti, mai concluso e noto per essere stato riutilizzato nel prologo del commento dantesco del Landino, possiamo supporre che il mezzobusto luciferino risultò alto intorno ai cinquecento metri (per avere un'idea si pensi che la torre Eiffel è alta 324 metri); ma anche la straordinaria grandezza serve – insieme con l'oscurità, la « grossa nebbia » (v. 3) e la svogliatezza del pellegrino – a sfocare il disegno e a giustificarlo amorfo⁶. Così, quando Virgilio spinge Dante a ripartire « ché tutto avem veduto » (v. 69), ci pare di non aver distinto niente ma anche che il livello del *sapere ad sobrietatem* raccomandato da Paolo (Rom. 12, 3), riguardo a Lucifero sia stato facilmente raggiunto.

2. Padri e antichi poeti insegnano: non si parla dei ribelli contro Dio

Niente paura (a parte quella dichiarata d'ufficio e che vedremo ambigua), niente ribrezzo, nessuna ira contro il principe del male

⁴ DONATI, *Lucifero* cit., pp. 40-42. La riproduzione delle tavole di Gustavo Doré è anche in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, cur. E. CAMERINI, Milano, s.d. ma 1990, in part. p. 253.

⁵ Per le tavole di Salvador Dalì cfr. *La Divina commedia. Illustrazioni di Dalì*, praef. G. Nencioni, Firenze, 1964, *Inferno* II, tav. 34 (tra le pp. 318 e 319).

⁶ Per i calcoli di Antonio di Tuccio Manetti (che pare non aver mai dato alle stampe i risultati delle sue ricerche) e per il capitolo "Sito forma e misura dello Inferno e statura dei giganti e di Lucifero" nel proemio che Cristoforo Landino antepose alla *Commedia* del 1481, cfr. L. DONATI, *Storia dei disegni botticelliani* in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia illustrata da Sandro Botticelli* cit., pp. XXI-XXVII, in part. p. XXVI. L'altezza del corpo di Lucifero è calcolata « non lontano da duemila braccia ». Ma dal Manetti in poi in molti si sono affaticati su queste straordinarie misure. Secondo G. Antonelli, di cui si leggano le *Annotazioni Astronomiche* nel commento alla *Commedia* di Niccolò Tommaseo (1865), l'altezza di Lucifero sarebbe stata di 1230 metri.

ormai sconfitto, nessuna seduzione per la sua scomoda dimensione. Dante non vede in Lucifero nessuna prodezza, nessuna grandezza di volere, nessuna forza di sentimento, e questo basterebbe a negare alla storia di Satana la dignità di argomento adatto al volgare illustre, secondo l'insegnamento del *De vulgari eloquentia*, giustificando il poeta, che si sarebbe dunque trovato a dover per forza « mettere in metro » (v. 10) colui di cui in effetti non si può poetare⁷. Possiamo poi dire che nel suo disinteresse Dante è fedele ad antica tradizione. La Bibbia parla poco di Lucifero; i Padri lo indicano inadatto alla poesia, mettendo in guardia dalla seduttività della rappresentazione del male, anche quando si volesse evocarne la figura *ad illudendum*. Agostino sostiene che sono i pagani a divertirsi con i demoni, nel gioco della paura e del riso⁸, e da parte sua Dante scopre addirittura in Ovidio un dissuasore dal proposito di narrare l'epica dei ribelli contro gli dei. Le Pieridi, appassionate del gigante Tiféo, folgorato da Giove, lo cantano in contrasto con le Muse, per subire la maledizione che le trasforma in piche (*Met.* V.315 e seguenti). Ovidio stesso, riferendo *prudentermente* l'accaduto, non riporta se non un cenno al soggetto del loro racconto, per dedicare invece i suoi versi alla celebrazione di Cerere offerta da Calliope, in risposta al canto blasfemo. Cominciamo allora a comprendere che Dante esibisce deliberatamente il suo disinteresse per Lucifero, per offrirgli una sorta di non-poesia, fedele alla tradizione migliore.

Dobbiamo dunque parlare di deliberata non-poesia? Siamo ormai divenuti troppo accorti lettori della *Commedia* per accettare una soluzione del genere, anche a proposito dei versi del XXXIV canto, e Dante stesso ci aiuta ad evitarla indicandoci un'altra categoria critica più adatta. Il riferimento al cattivo esempio delle Pieridi è lui stesso che lo suggerisce nel primo canto del Purgatorio e qui, trovandosi finalmente *in miglior acque*, egli anche definisce il carattere della poesia dedicata a Lucifero, chiamandola *la morta poesì* (*Purg.* I.7). La *morta poesì* non è non-poesia, è piuttosto un modo impegnativo per restare fedele alla tradizione della censura a proposito di

⁷ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* II.2

⁸ AGOSTINO, *De civitate Dei* XI, 13-15, ma anche il secondo libro tocca in modo analogo il problema.

chi non è solo un demone, ma l'origine stessa del male, inventando una tipologia poetica adatta alla *tomba* in cui Lucifero si trova (v. 128).

3. La morta poesi: *un esperimento stilistico per parlare di Lucifero*

Mi viene in mente un brano dell'Ottimo commentatore che ci fa sapere di avere udito Dante dire « che mai rima nol trasse a dire altro che quello ch'avea in suo proponimento »⁹. Qui un sentimento diverso si affianca allora all'imbarazzo da cui siamo partiti. Coniando l'espressione di *morta poesia*, che ritengo dedicata in senso stretto alla descrizione di Lucifero, Dante evoca un'operazione stilistica compiuta sul Tifeo cristiano. Egli non formula rime che non esprimano pienamente il suo *proponimento* e il suo Lucifero è prima di tutto il risultato meticoloso di un consapevole esperimento, l'esperimento della brutta poesia, che in certi casi riesce ad essere più rappresentativa della bella e che dunque è a suo modo bella, per l'ordine e la proporzione che rappresenta e per l'eco infinito che suscita nel cuore senza evocare alcuna emozione, perché qualunque emozione sarebbe impropria al messaggio che l'autore vuole. Come aveva insegnato Orazio, *magister noster*, « non satis est pulchra esse poemata » (*Ars poet.* II.3.99-100)¹⁰: di fronte all'origine del male “non basta alla poesia essere bella”, essa deve saper essere brutta per esprimere tutto quello che deve essere detto; brutta da *far paura* (e con “paura” la “si mette in metro”) perché, come Isidoro raccomanda, « in lectione non verba sed veritas est amanda »¹¹. Il ruolo di Lucifero nella storia e nella struttura del mondo e nel suo veritiero racconto sono decisivi: Dio ha riformulato il creato fondando l'Inferno, con la sua caduta; Dante doveva affrontarlo, l'omissione su di lui era impossibile e inevitabile era accettare la sfida. Per Lucifero però non può esserci né commedia né tragedia; vi è l'esibizione del-

⁹ *L'Ottimo commento della Divina Commedia*, Pisa, 1827, I, p. 183.

¹⁰ L'espressione *magister noster* per Orazio è in DANTE ALIGHIERI. *De vulgari eloquentia*, II.4.4.

¹¹ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Sententiae*, ed. P. Cazier, Turnhout, 1998 (CCSL 111), III. 13.

la poesia che balbetta, un calcolato balbettio, costruito incesplicando fra iperboli ed esclamazioni, con insistite ripetizioni, che tolgono ogni dignità al silenzio del male, frastagliato negli incisi, nelle frasi interrotte, nei *forse* irrisolti. La *morta poesì* che conquista la sua bellezza per essere costruita al contrario di come ce l'aspettiamo, spezzata e svogliata, non porta gloria al suo autore né al personaggio; essa è quel brano che si legge con fatica, che si salterebbe volentieri e che si sa decisivo. Dante lo ha messo lì, senza preoccuparsi di secoli di denigrazione critica, che anzi sembra aver programmato egli stesso, ponendo la sua autocoscienza oltre quella dei suoi commentatori. Mai forse come di fronte a Lucifero, la complessità formale della soluzione poetica corrisponde ad un'esigenza spirituale: non si comprende Dante senza comprendere il sistema della sua poesia, ma esso è tutto teso ad esprimere un'esperienza intima reale, che è quanto gli sta a cuore; questa regola gli consente di inventare tante forme di bellezza poetica e anche in questo luogo, inaspettata e nascosta. Solo se comprendiamo le regole della *morta poesì*, possiamo comprendere cosa Dante vide nel ventre del mondo e oltre alla prima generica osservazione dobbiamo cercare di cogliere quale sia la cifra stilistica di questa sperimentazione e porla in corrispondenza con un contenuto teologico e mistico.

II. MORTA POESÌ E LA TEOLOGIA DEL MALE

4. *La poetica dell'antifrasi inespessiva chiave di volta della morta poesì*

Il brano dell'Ottimo che ho appena citato, prosegue osservando che Dante avrebbe anche sostenuto « ch'elli molte e spesse volte faceva li vocaboli dire nelle sue rime altro che quello, ch'erano appo gli dicatori usati di sprimere ». La descrizione del Lucifero dantesco è dominata da questa alterità, nell'invenzione dell'antifrasi inespessiva, principio regolatore del XXXIV canto dell'Inferno: le parole volgono all'opposto di quello che dicono, ma mentre il tropo serve in genere ad accrescere l'espressività del discorso, qui serve a renderlo inespessivo, scartando la realtà: l'inespessività è il risultato poetico ricercato. Antifrastiche sono le tre definizioni di Lucifero che troviamo nel XXXIV dell'Inferno: egli è *imperator* per modo di

dire (sia perché ha perduto ogni potere oramai sia perché non produce alcuna felicità, nel *doloroso regno*) (v. 28); si dice anche che fu segnato da *bel sembante* ma anche questo suo bell'apparire (ormai affondato nel passato e insignificante) fu solo apparentemente tale, perché *tosto* segnato dalla bruttezza di colui che volle *alzare le ciglia*. Infine si qualifica Lucifero *tanto uccello...* con *grand'ali* (vv. 46-47), con espressione che oscilla tra l'offesa di strada (che certo non sorprende in Dante) e la memoria degli *albatros* del futuro precipitati dalla poesia al ridicolo, tra altre *vele di mar*. Senz'altro Lucifero è oramai *uccello* antifrastrico e per ironia, ormai estraneato da ogni possibilità di volare. Pure ironica, e già il Singleton l'aveva notato, è la continua ventosità luciferina, ventosità che genera il suo contrario, perché invece di mettere in movimento e musicare (come altrove faranno altri venti) gela anche sé stessa, vera « negazione ironica di quella spirazione d'amore » che segna il divino¹².

La più incisiva esibizione dell'antifrasi inespressiva che costituisce la *morta poesi* la troviamo però subito all'inizio del canto, allorché Virgilio esordisce, annunciando « *Vexilla regis prodeunt inferni ... se tu 'l discerni* » (v. 1-3). La citazione dell'inno che Venanzio Fortunato aveva dedicato a Cristo, serve ad indicare ora un re che sempre è stato suddito¹³. Soprattutto non avrei timore a tradurre *vexilla* in questo contesto con *bandiere*: le bandiere di Dante non sono un gioco, sono un espediente essenziale della strategia militare, dimensione richiamata subito dopo con l'espressione *edificio* (v. 7) che da lontano sembra posto al centro dei *vexilla* e che richiama propriamente macchine da guerra (Guido da Pisa ricorda come *edificio* per eccellenza, il cavallo di Troia, ingegnoso e ingannatore)¹⁴.

¹² C. SINGLETON. *Studi su Dante I Introduzione alla DC.*, Napoli, 1961.

¹³ *Vexilla regis prodeunt* di Venanzio Fortunato (fortunatissimo per l'uso nella liturgia della passione) si legge in M.G.H. *Auctores Antiquissimi* IV.1, cur. F. LEO, Berolini 1881, II, 2, pp. 34-35, da dove lo riprende C. LEONARDI *Il Cristo III Testi teologici e spirituali da Agostino ad Anselmo di Canterbury*, Milano, 1989 (Scrittori greci e latini della Fondazione L. Valla).

¹⁴ L'espressione *dificio* per 'ordigno guerresco' è frequentemente notata dai commentatori, per cui si veda A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Dante Alighieri *Inferno* cit., commentando XXXIV.7. Per il rapporto in questi versi tra *vexilla* e *dificio* e per il loro requisito milita-

Dunque i *vexilla* danteschi ci ricordano gli alfieri, a fianco del re o del capitano, che sollevando e muovendo le bandiere (sbandierando come il *molino* a cui di lì a poco Dante assomiglierà Lucifero) indicano una posizione raggiunta, proclamano in silenzio un risultato, in modo che tutto un esercito sappia che una posizione è stata conquistata e che il combattimento può altrimenti aprirsi o ripiegare: i *vexilla* sono agitati per comunicare in un linguaggio segreto, un linguaggio che non si può comprendere se non si è dello stesso partito, e si muovono segnando un percorso. Ma Lucifero non si muove e non ha compagni a cui comunicare qualcosa; il suo *prodire* e quello dei suoi *vexilla* sono impossibili, corrispondendo ad una definitiva immobilità nel ghiaccio del Cocito, dove il mobilissimo è inchiodato, il bellissimo è ora solo nella sua bruttezza, e la sua figura richiama il *bel sembiante* solo per contrasto; il trasparente e splendido è oscuro e sconosciuto.

C'è dunque antifrasi nei *vexilla* che non comunicano niente, che annunciano uno splendore che non arriverà mai e che *prodeunt* immobili, ma il punto decisivo di questa antifrasi è che essa risulta del tutto inespressiva, fuori luogo, incapace di sorprendere e di suscitare interesse: Virgilio domanda a Dante se riesce a vedere la creatura che nella sua enormità vorrebbe almeno proclamare un'evidentissima disperazione, alludendo a opposizioni assolute. Vorrebbe essere evidente la sofferenza del *bellissimo*, ma Dante lo intravede appena (così come noi possiamo appena intrascoltare questi versi) e ci fa sapere che quanto vede non suscita in lui nessun interesse e in definitiva neanche vera paura: *per lo vento mi ristrinsi retro al duca mio* (v. 8-9) che pure come ombra sarebbe servito di più a coprire lo sguardo che non il vento. Le bandiere di Lucifero comunicano se-

re, si veda anche *Commedia di Dante Alighieri*, con note di Gregorio da Siena, *Inferno*, Napoli, 1867, che consulto *ad verbum* in *Dartmouth Dante Project* (<http://dante.dartmouth.edu>, ultima visita 1 marzo 2013). Per gli esempi del significato militare di *edificio* si vedano anche il *Grande dizionario storico della lingua italiana*, cur. S. BATTAGLIA, Torino, 1968, V p. 40, n. 4, ovvero il *Corpus OVI dell'Italiano antico* Istituto dell'Opera del Vocabolario-CNR (www.ovi.cnr.it, ultima visita 1 marzo 2013). Guido usa in questo senso l'espressione anche in *Fiorita d'Italia*, ed. L. Muzzi, Bologna s.d., I, p. 262.

condo un codice perduto, comunicano in una battaglia che è già finita e dichiarando un messaggio pronunciato in una lingua che Dante non conosce più in fondo all'Inferno, quando si è finalmente compreso che il male è dannazione, che la virtù senza Dio è illusione.

L'antifrasì ha tutto quello che serve a Dante per descrivere Lucifero in *morta poesi*: genera ambivalenza e oscurità, ironia non necessariamente divertita. Nell'antifrasì si è anche soliti riutilizzare le espressioni caratteristiche della parte avversa, sapendo che il lettore comprende come questo reimpiego sia volto al dilleggio. Con l'antifrasì si passa la parola all'avversario, ma per distruggere il suo punto di vista comunicativo, perché farlo parlare serve a mostrare la falsità delle sue parole. In antifrasì la parola vuol dire esattamente il contrario di quello che dice, è sconvolta dalla *performance*, dai contesti in cui è formulata: questa poesia si comprende solo standoci fuori, conoscendo il contesto di male e di niente in cui essa si colloca, per questo essa è in sé morta, senza vita propria. Essa è tanto più efficace quanto meno esplicito è l'accento ironico, generando un'ambiguità che con fastidio entra negli occhi e nelle ossa.

5. *Antifrasì inespessiva e disegno teologico: Lucifero, antifrasì dell'essere*

La *morta poesi* ha rapporto con un disegno teologico. Se Lucifero è ciò da cui proviene *ogne lutto* (v. 36), l'origine stessa del male, essendo egli posto in un universo buono e bello, da un Dio buono, egli sarà il principio del niente, antifrasì dell'essere; di lui si parla in modo inespessivo perché egli si è posto fuori dal reale, oramai incapace di generare vere immagini. Dante non potrà neanche narrarlo come tenebra, perché quando egli parla de *la tenebre eterna* (*Inf.* III.87), per la forza stessa della sua poesia, per la condizione mistica del suo essere, la illumina con la parola e trova la *notturna* forma di ciò che non ha forma (*Purg.* VII.56). Dovendo parlare del niente di Lucifero, dell'assoluto non essere del male, la tenebra non può essere illuminata; per essa ci vuole una luce che non illumina, una parola che raggiunge la perfezione esibendo la sua debolezza: l'antifrasì – appunto – dev'essere inespessiva.

6. *Il fondamento dell'antifrastico inespressivo nella bellezza che in sé stessa perde sé stessa. L'exemplum di Narciso*

Possiamo fare un passo avanti individuando quella che potremo indicare come la controfigura di Lucifero, che nel canto pare affacciarsi, e nello stesso tempo celarsi. La colpa di Lucifero è la superbia: “superbir [fu] principio della caduta” (*Par.* XXIX.55-57)¹⁵. Si tratta del maggior peccato, compiuto nella maggiore misura, perché fu superbia contro Dio, per *voltar le spalle al suo fattore*, all'amico assoluto (*Par.* IX.128); fu peccato da parte della prima ed eletta creatura contro il suo creatore, immediatamente presente ai suoi occhi. Una colpa commessa nel breve spazio di tempo nel quale la creatura bellissima riceveva il *maggior dono*, i venti secondi della sua libertà, nel breve pellegrinaggio che doveva portare gli angeli all'onniscienza, che Dio pure si preparava ad offrire loro (*Par.* XXIX.49); venti secondi impiegati da Lucifero per eseguire la propria superbia: così egli *per non aspettar lume / cadde acerbo* (*Par.* XIX.48).

Dante però sa da Tommaso d'Aquino che – se non si vuole fare del male un principio assoluto, cadendo nello gnosticismo – si deve riconoscere che non dal male nasce il male, ma dal bene, un bene non impiegato; come se un bravo falegname pretendesse di esserlo senza impiegare la sua arte. E in effetti dal bene viene il fatto del male generato da Lucifero per il mondo¹⁶. Il bene di cui disponeva Lucifero consisteva nella sua bellezza straordinaria, che doveva essere luce nell'universo riflettendo la grandezza di Dio e che invece si chiudeva in sé, desiderando solo sé stessa. Per questo la figura a cui Dante ricorre per Lucifero è il Narciso di Ovidio, la sua *dura superbia forma* (*Met.* III.354) che non trova soddisfazione se non nell'essere da sé stessa pietrificata: come Narciso, amandosi nello stagno che

¹⁵ Anche altrove Dante parla de *il maledetto superbire* (*Par.* XXIX.55-56).

¹⁶ Per la dottrina del bene come causa del male cfr. TOMMASO D'AQUINO, *Summa theologiae* I-II, q. 75, a. 1 ad III^m e Id., *De malo* q. 1, art. 3, ma anche Id., *Summa contra errores gentium* III, c. 10, per una lettura di questi testi cfr. I. SCIUTO, *Agostino e Tommaso: sull'origine del male. Lettura maritainiana di un testo di Tommaso d'Aquino*, in *La libertà del bene* cur. C. VIGNA, Milano, 1998 pp. 211-28.

lo riflette, si irrigidisce per divenire la statua di sé stesso, così Lucifero cercando il suo senso nel proprio riflesso crea il ghiaccio del Cocito in cui si riflette in eterno come in un vetro oscurato (*Inf.* XXXII.23) e come Narciso anche lui inutilmente *piangea* (v. 53). Robert McMahon ha notato alcuni parallelismi testuali che svelano la sovrapposizione, ma bisogna insistere sulla necessità teologica che conduce Dante all'impiego della figura di Narciso¹⁷; la dolce e buona bellezza che Dio aveva donato a Lucifero diviene la causa del male non perché si unisca a un principio malvagio nascosto in qualche parte della prima creazione, ma perché quella bellezza volle unirsi a sé stessa, cercando l'autosufficienza che avrebbe dovuto eguagliare la magnifica creatura a Dio. E come Narciso muore della sua frenetica autosufficienza, così la morte possiede Lucifero. Non c'era male all'inizio, ma la bella libertà: bella libertà anche di non impiegare il bene come bene. Libertà che viene prima del male ed è essa stessa bene.

Alla figura di Narciso corrisponde anche la dimensione trinitaria rinvenuta in Lucifero da Dante (che ce lo dichiara munito di « tre facce a la sua testa! », v. 38). Ancora una volta non si tratta solo di rilevare che tre teste luciferine portano i colori del Narciso ovidiano (il cui petto diviene vermiglio nella disperazione, il volto impallidisce come bionda cera nel pallore e la persona intera chiude gli occhi sommersa dalla nera tenebra, secondo *Met.* III.482-503). Soprattutto ritroviamo il tema trinitario nello schema psicologico di Narciso, che ritiene di poter riconoscere in sé stesso amato amante e amore, e per questa strada Lucifero diviene parodia della Trinità che crede di imitare. La Trinità nella tradizione che Dante recepisce è la sussistenza della realtà amorosa di Dio; un amore nel quale è racchiusa la ragione stessa della creazione: l'autoconsapevolezza divina desidera interlocutori, creando. L'autosufficienza narcisistica di Lucifero, che induce in lui il segno trinitario, non è amorosa, è *superbo strupo* (*Inf.* VII.12) per voler esaurire in sé stesso un mondo intero e perfetto, invidioso del creato, come se l'amore di sé

¹⁷ R. MCMAHON, *Satan as Infernal Narcissus: Interpretative Translation in the Commedia in Dante and Ovid. Essays in Intertextuality* cur. M. U. SOWELL, Binghamton-New York, 1991 (Medieval and Renaissance. Texts and Studies 82), pp. 65-86 in part. 68-73 e 78-80.

stesso potesse sostituire ogni altra cosa. Come nel caso di Narciso, la bellezza stessa spinge Lucifero nel niente della sua bruttezza e nella povertà assoluta: « Quod cupio, mecum est: inopem me copia fecit! » (*Met.* III.466).

III. IL DIO RICREATORE NEL NIENTE DI LUCIFERO

7. *Attraverso il Lucifero trinitario Dio inventa la croce*

La *Commedia* è soprattutto la narrazione di come Dio salva l'uomo e in essa anche la rappresentazione di Lucifero ci conduce infine a questo. Lucifero è caduto nell'impossibile imitazione di Dio, nel voler uguagliare Dio per voler essere sufficiente a sé stesso, e Narciso ci ha insegnato come esso sia esploso in sé stesso, per divenire niente, in una introversa trinità. Ma quale è stata la reazione di Dio al fatto di Lucifero? L'Onnipotenza divina può davvero per Dante entrare nel niente: creando Dio è entrato nel niente e ricreando vi è di nuovo entrato; per questo secondo movimento, egli è passato attraverso il niente di Lucifero. Dante documenta questo percorso rivelandoci la trasformazione che il passaggio divino opera nella Trinità luciferina: in Lucifero Dante sottopone infatti la figura trinitaria alla figura della croce: la Trinità diventa in lui una croce, come se Dio in Lucifero inventasse la croce. Essa in principio è *crux diaboli*, ma – con un passo ulteriore – Dante mostra come Dio stesso assuma su di sé quella croce, che diventa *crux Christi* e dunque supplizio a Lucifero, *muscipula diaboli*, per usare una nota espressione di Agostino.

I commentatori hanno sempre notato come nella presentazione di Lucifero sia continuamente presente, insieme al richiamo della Trinità umiliata, quello della croce: i *vexilla* di apertura (riferendosi all'inno di Venanzio Fortunato, impiegato nella liturgia del Venerdì Santo) richiamano subito la realtà del *misterium crucis* (qui *misterium iniquitatis*). Pure grande croce è il *molin che il vento gira* e una croce formano la triplice coppia di ali grandissime, innestate sul tronco luciferino. Si è anche più sottilmente osservato che anche evocano la croce i tre colori della facce di Satana, bianco-giallastra una, rossa e nera le altre. In questo caso il ricordo della croce è più complesso,

in fecondo equivoco: se fin qui la croce di Lucifero era solo in relazione al supplizio della sua perversione, ora diventa anche la porta attraversata dalla salvezza. John Freccero ha infatti richiamato a proposito di questi tre colori un punto del commento a Luca nella *Glossa Ordinaria*, che riporta due brani di Agostino e Ambrogio, che Dante certamente conobbe¹⁸. Nei loro testi i tre colori sono connessi al gelso e dal gelso alla croce: la croce è *arbor* e albero per eccellenza nella storia della salvezza è il gelso (per via del richiamo a Luca XVII.6); il gelso è a sua volta caratteristico per il trasformarsi dei suoi frutti nella triade cromatica, del bianco, rosso e nero. Per tutto questo Agostino e Ambrogio vedono nei tre colori del gelso i tre colori della croce, procedendo però in *concordia discors*. Il primo – ripreso anche da Ubertino da Casale – lega l'*arbor* meraviglioso alla croce di Cristo, segnata dai colori dell'amore, della purezza e dalle frustate della malvagità; il secondo pensa invece alla croce del diavolo e la successione dei colori sul gelso mostra il percorso della putrefazione: « Il demonio – osserva Ambrogio – privato a causa della sua colpa del fiore bianco e del rosso potere della natura angelica, è avvolto dal nero sapore del peccato »¹⁹.

Con tutta la tradizione, Dante intravede nella parodia trinitaria di Lucifero la sua croce e di qui la croce di Cristo. L'ambivalenza sostenuta da Agostino e Ambrogio non resta infatti nascosta nel XII e nel XIII secolo, anzi lo scambio tra *crux diaboli* e *crux Christi* ebbe una certa fortuna attraverso la predicazione e la trattatistica spirituale. Freccero – riferendosi a un censimento di testi dovuto a Anton Emanuel Schoenbach – ricorda testi di Pier Damiani (nel *Sermo 47 De exaltatione crucis*) e di Ugo di Folieto²⁰. Il motivo ha un riferimento alla lettera ai Colossesi 2.13-15, in cui si dice « Cristo ha tolto di mezzo [scil.: il fondamento della nostra condanna] inchiodandolo sulla croce ... ne ha fatto pubblico spettacolo dietro al proprio corteo trionfale ». A questo testo si richiama esplicitamente Pier Damiani, trasformando il testo paulino:

¹⁸ Cfr. FRECCERO, *Il segno di Satana* cit., pp. 232-35

¹⁹ Sui casi di *crux diaboli* cfr. FRECCERO, *Il segno di Satana* cit., pp. 238-39, che dipende da A. E. SCHOENBACH, *Altdutsche Predigten*, Graz, 1888, II, pp. 177-89.

²⁰ SCHOENBACH, *Altdutsche Predigten* cit., pp. 177-89.

Debellavit potestates aeras – ait Apostolus – et affixit eas cruci suae. Ex altera parte crucifixus est redemptor noster; ex alia summus ille praevaricator...Christus ad monumentum; ille in aeternum ²¹.

Dante riprende questa tradizione per dire che per un'operazione divina in Lucifero la Trinità è trasformata nella croce: nella sua croce eterna, ma anche nella croce che Dio accetta e assume per portare la salvezza.

8. *La crux diaboli e il mondo alla rovescia*

Sappiamo bene, in ultimo per uno studio di Giorgio Stabile, che la caduta di Lucifero genera il rovesciamento del mondo: la sua crocifissione è la crocifissione del mondo, nel quale per opera sua entra il male: il mondo è un insieme di segni e Lucifero ne produce la scellerata inversione: a causa della caduta di Lucifero, l'emisfero destinato da Dio ad essere abitato si trova sommerso dal mare, mentre l'altro emisfero, oscuro e inferiore, diviene rifugio della terra ²². È vero sì che una grande montagna sorse verso il cielo, per fuggire il contatto con Lucifero cadente, formando l'Eden, ma gli uomini lasceranno presto il paradiso terrestre per abitare le terre raccoltesi nell'emisfero basso e oscuro. Abiteranno quelle terre vivendo alla rovescia, secondo l'orientamento acquisito dal primo angelo, che Dante scopre capovolto nel suo precipitare. Arrampicandosi, con l'aiuto di Virgilio, al suo corpo ora villosa, Dante arriva al rovescio del Cocito, per alzarsi finalmente eretto nel giusto senso. Nello stesso sermone di Pier Damiani che ho appena ricordato si dice anche che la croce di Cristo è anche una sorta di bussola, che consente di orientare bene la figura del mondo ²³; così la testa, le due mani e i piedi di Cristo si affacciano talvolta ai margini delle carte del tempo; a rappresentare questa tradizione, un bell'esempio

²¹ PIER DAMIANI, *Sermo 47 De exaltatione sanctae crucis*, PL 144, coll. 761-762.

²² STABILE, *Cosmologia e teologia nella Commedia* cit., in part. pp 153-57.

²³ PIER DAMIANI, *Sermo 47 De exaltatione sanctae crucis* cit., coll. 762.

lo troviamo nel mappamondo di Ebstorf (in Bassa Sassonia), contemporaneo a Dante²⁴.

Sappiamo molto sul significato cosmologico e spirituale della situazione di Lucifero e non mi ci soffermerò oltre. Vorrei invece notare un altro simbolo del disordine, un altro riferimento al rapporto tra Lucifero e il disordine del mondo, nello spazio e nel tempo, finora non considerato. Lo incontriamo quasi in apertura di canto, al primo accenno alla figura luciferina, quando Dante vede il gigantesco essere come *un molin che 'l vento gira* (v. 6). Nel mulino a vento è toccato, insieme al tema della croce luciferina, anche quello del disorientamento del mondo, connesso all'introduzione della nuova tecnologia. Dobbiamo aver presente la relativa modernità della nuova macchina e il suo significato sociale: macinando col vento, il mulino aveva messo scompiglio nella geografia del potere basato sulla distribuzione dei diritti sui corsi d'acqua, dalla fine del secolo XII aveva generato liti a non finire, come quella narrata dalla *Chronica* di Jocelin di Brakelond intorno al 1191, fra un prete di Norwich, che aveva costruito un mulino a vento nei dintorni di Bury e l'abate di Bury St. Edmunds. Il terreno era di proprietà del prete, ma egli fu accusato di aver violato il monopolio sulla macinazione detenuto dall'abate nella regione. La discussione sul diritto sul vento non cessò nel secolo XIII (e il papato propose regolamentazioni)²⁵ e il mulino satanico di Dante vale per dire con un solo cenno come la croce di Lucifero, sollevata dal vento della sua superbia, realizza il suo compito diffondendo quel vento, in un cosmo reso disordinato: un tale disordine è il riflesso dello sconvolgimento della terra e delle acque, descritta nella parte finale del canto.

La croce di Cristo e quella di Satana sono l'alternativa che l'uomo ha di fronte. Adeguandosi al senso posto dalla croce di Cristo

²⁴ Per il mappamondo di Ebstorf (Bassa Sassonia), cfr. A. SCAFI, *Le premier homme comme microcosme et préfiguration du Christ. La mappemonde d'Ebstorf et le nom d'Adam*, in *Adam, le premier homme*, cur. A. PARAVICINI BAGLIANI, Firenze, 2012 (Micrologus' Library 45), pp. 183-97, fig. 1.

²⁵ T. G. SISTRUNK, *The Right to the Wind in the Later Middle Ages in Wind and Water in the Middle Ages. Fluid Technologies from Antiquity to the Renaissance* cur. S. A. WALTON, Tempe, AZ, 2006 pp. 153-69.

l'uomo scopre la sua vera natura e nella vera natura dell'uomo si innesta la divinizzazione. La vera natura dell'uomo (quella che l'Eden aveva conosciuto e che in qualche modo anche Virgilio presenti, cantando l'età dell'oro) è disponibile a chi sale eretto la montagna dell'Eden e da essa l'uomo vero può giungere al Paradiso. Superare Lucifero è condizione necessaria dell'orto-topografia umana, ma vorrei mostrare che questo superamento è anche accesso ad una ortocronografia, al giusto sentimento del tempo. Dante è certo che, comprendendo il suo messaggio, gli uomini potranno comprendere e vivere un nuovo momento della storia della salvezza.

9. *La morta poesi oltre l'escatologia del male, in un nuovo spazio-tempo*

Come ha visto Anna Maria Chiavacci Leonardi, nell'ultimo canto del Paradiso le *bianche stole* mostrano che la condizione temporale in cui Dante arriva a trovarsi è singolare: egli sta ancora percorrendo il suo viaggio di conversione e tornerà sulla terra, ma nella visione più alta, al compimento della sua consapevolezza, egli unisce il tempo e l'eterno, così nella rosa dei beati, essi mostrano già il corpo che nella resurrezione riceveranno: Dante vede in un barlume la temporalità nell'eternità²⁶. Di fronte a Lucifero il percorso di Dante è ancora ben lontano dalla conclusione, ma anche qui avviene un'esperienza di particolare consapevolezza della qualità del tempo nella sua relazione con l'eterno. Nella descrizione di Lucifero, Dante sottolinea la definitezza della sua condizione: l'angelo ribelle è caduto con tutto il suo essere e piange la punizione ricevuta; nel Canto tutto l'essere di Lucifero è ora prigioniero ed egli – “denso e grave”²⁷ – è inchiodato nel punto « al qual si traggon d'ogne parte i pesi », intrappolato in una trappola eterna (v. 111, poi anche *Par.* XXIX.57). Dante sa dalla Bibbia che alla fine del tempo Satana

²⁶ A.M. CHIAVACCI LEONARDI, “Le bianche stole”. *Il tema della resurrezione nel “Paradiso”*, in *Le bianche stole: saggi sul Paradiso di Dante*, Firenze, 2010 (Millennio Medievale 84), pp. 3-26.

²⁷ A. GRAF, *La demonologia di Dante*, in *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, Torino, 1925 (uso l'edizione curata da G. BONFANTI, Milano, 1984, p. 229).

animerà un'ultima rivolta, ma dovrà affidarla ai suoi servi, perché la sua crocifissione è definitiva, senza resurrezione. Sicuro è anche il pronostico della sconfitta dei suoi inviati, perché essi combattono per un re già vinto. Benché ancora Dante sia nel tempo e benché la consapevolezza mistica di Dante non sia compiuta, Lucifero già rappresenta non solo la coscienza di come il male è entrato nel mondo, ma anche di come esso ne è uscito, reso impotente nel suo *eschaton*, già segnato nella folle pretesa di superare Dio.

La visione di Lucifero, la visione della sconfitta finale del male, rivela che Dio ha già riconquistato per il mondo il suo ordine. L'uomo ha impiegato molto tempo per divenire consapevole di questo, ma la *morta poesi*, l'esito poetico dell'esperienza di Dante nell'Inferno, ha compiuto questo tempo. Ora l'ordine amato da Dio è pienamente disponibile all'uomo. Si è dunque potuto notare più volte che, giunto a questa consapevolezza scalando il corpo di Lucifero sulle spalle di Virgilio e poi risalendo la *natural burella*, diretto alle pendici della montagna dell'Eden, Dante scopre la vera geografia del mondo: una geografia diversa da quella prevista nell'originario piano del creatore, eppure ancora nella sua iniziativa costruita. Dal rovescio del Cocito, Dante può dunque comunicare agli uomini che Lucifero è a testa in giù e che essi vivendo nel suo orientamento, vivono alla rovescia, mentre il mondo è stato da Dio ripensato per poter essere vissuto nel suo giusto senso, conforme alla originaria natura di tutto il creato, secondo la volontà di Dio.

Come cambia la visione dello spazio, cambia anche quella del tempo: una volta risorto da Lucifero, dalla *crux diaboli* assunta, Dante è sorpreso anche dalla trasformazione che riguarda lo scorrere del tempo: egli scopre che passato Lucifero la *notte resurge*, e che per gli uomini disposti secondo il punto di vista del creatore è *da man, quando di là è sera* (v. 118). I due punti di vista sperimentati nei due emisferi non sono indifferenti: uno è il punto di vista del creatore e restauratore, l'altro è il punto di vista della folle creatura; uno è quello che la natura creata vuole nella sua natura, mentre l'altro è quello di colui che non avrebbe voluto altra natura esistente oltre la sua; uno dà pace, l'altro dà luogo all'*aiuola che ci fa tanto feroci* (*Par.* XXII.151).

Dante arriverà con Beatrice a comprendere l'unione perfetta del tempo e dell'eterno, perché questa idea è solo nella fede accessibile,

ma già sulle spalle di Virgilio, egli conosce però un'altra verità, un altro *eschaton*, che a quello definitivo è *quodammodo ordinato* (*Mon.* III.xv), e che ha anche una sua autonomia. È Virgilio che (al momento giusto e senza che Dante comprenda quello che sta succedendo), *volse la testa ov'elli* [Lucifero] *avea le zanche* (v.79), per assumere la posizione eretta; l'assume *con fatica e con angoscia*, osserva Dante, che è la fatica e l'angoscia dell'uomo che va oltre il nulla e scopre la vera natura delle cose. Di fronte al fallimento di Lucifero e grazie a Virgilio, emblema della sapienza umana, Dante riconosce la verità sulla natura creata, come una verità disponibile alla natura stessa. Egli è nel pieno di un'avventura mistica, ma in questo suo passo gli viene rivelato che la natura stessa può scoprire in sé il suo ordinamento, per poi volgersi – ascoltando lo Spirito – al perfetto bene. Ciò può avvenire perché quell'ordinamento sussiste già nel creato. Questa *iustitia naturalis*, accessibile *per principia iuris naturalis indita* (secondo l'insegnamento di Tommaso d'Aquino)²⁸ appare a Dante quando con Virgilio giunge a riconoscere l'ultimo esito del male, scoprendo a che cosa il male conduca, in ragione della sua stessa origine: questa scoperta lo restituisce eretto al mondo e – usando le sue parole – gli consente di *ritornare al chiaro mondo* (v. 134), cioè ad un mondo che ha un senso sincero, opposto alla *grossa nebbia* che le ali di Lucifero *spirano* e da cui siamo partiti.

Si può per semplicità ricondurre a Tommaso la convinzione che esiste nelle cose una giustizia naturale, che alle forze della natura è accessibile. Questa è una delle grandi scoperte del secolo XIII e in riferimento ad essa comprendiamo che per Dante l'*eschaton* di Lucifero non è solo una scoperta psicologica; è la scoperta che – per la reazione di Dio al male – il mondo naturale ha recuperato un nuovo retto ordinamento, che aspetta solo la consapevolezza dell'uomo per attuarsi, una consapevolezza che con l'esperienza di Dante è raggiunta. Il fatto che egli l'abbia recuperato, porta il mondo in una dimensione nuova: la storia non è ancora risorta, ma è trasformata, per il fatto di scoprire di disporre in sé di tutta la forza del bene.

²⁸ TOMMASO D'AQUINO, *De veritate* XII art. 3, ad 11.

Dopo Lucifero, per il personaggio Dante c'è il Purgatorio, uno spazio di serenità e di penitenza, ancora interno al mondo per quanto orientato ai cieli. Uno spazio per le anime dei morti, ma che Dante attraversa vivo. Questo fatto proietta sul mondo l'ombra serena del Purgatorio: dal Purgatorio Dante comunica la scoperta dell'*eschaton* del male. Quale significato ha per l'umanità questa sua scoperta e la sua capacità di comunicarla? I commentatori della *Commedia* hanno osservato come Dante si riferisca a Bonaventura per alcuni elementi della sua demonologia: con Bonaventura, egli sostiene l'idea che all'origine del mondo, subito dopo la creazione degli angeli, trascorse un brevissimo spazio di tempo: il tempo della possibile libertà angelica e della nefasta scelta del maggiore degli angeli²⁹. In Bonaventura, precisamente nelle *Collationes in Hexaëmeron* del 1273, Dante trovava anche un'altra tradizione, riguardo all'ultimo e settimo tempo della storia, ovvero la tradizione secondo cui prima della fine del mondo si attende un periodo di pace di un'estensione imprecisata³⁰. Si è sostenuto che l'idea fosse ispirata a Bonaventura da Gioacchino da Fiore, ma Robert Lerner ha mostrato anche come essa appartenesse comunque alla tradizione cristiana e prima di lui Henri de Lubac aveva decisamente escluso il riferimento a Gioacchino³¹. La teologia della storia di Bonaventura si spiega

²⁹ Non si tratta di una posizione esclusiva di Bonaventura, ma a lui il testo di Dante viene riferito; cfr. il commento di A. M. CHIAVACCI, *Dante Alighieri, Paradiso III Commedia*, Milano, 1994 (Meridiani), in part. a XXIX, 55-62, pp. 803, 805, con A. MELLONE, *Il canto XXIX*, in *Nuove letture dantesche* (Casa di Dante in Roma), VII, Firenze, 1974, pp. 193-213.

³⁰ BONAVENTURA DI BAGNOREGIO, *Collationes in Hexaëmeron* soprattutto III.15-16. (L'edizione di cui si dispone è ancora quella a cura di F. M. DELORME, in *Opera omnia*, Quaracchi, 1934, V, pp. 327-54, che non pare più sufficiente).

³¹ Per i riferimenti alla tradizione esegetica anteriori a Gioacchino cfr. R. E. LERNER, *Refreshment of the Saints: The Time after Antichrist as a Station for Earthly Progress in Medieval Thought*, in *Traditio*, 32 (1976), pp. 97-144, ora in traduzione italiana in *Refrigerio dei santi. Gioacchino da Fiore e l'escatologia medievale* trad. S. Galli, Roma, 1995, pp. 19-66 (Centro internazionale di studi giacchimiti. Opere di Gioacchino da Fiore. Testi e strumenti 5), in part. su Bonaventura pp. 36-38. Ma tutta la questione del rapporto tra Bonaventura e Gioacchino è ripresa da C. Leonardi in *Bonaventura: la perfezione cristiana III La letteratura francescana*, Milano, 2013 (Scrittori greci e latini della Fondazione Valla), in part. pp. L-LXVII, dove sono esaminate le posizioni di Josef Ratzinger (*San Bonaventura. La teologia*

a partire da Agostino e da Girolamo, e l'idea della *quies* del settimo tempo storico era chiaramente presente nella *Glossa ordinaria*, soprattutto per i testi di Aimone di Auxerre. Sappiamo bene che nel XIII secolo l'idea continuava ad avere vigore e anche alcuni scrittori domenicani l'avevano acquisita, come Ugo Ripelino da Strasburgo, nel *Compendium theologicæ veritatis* (1265); sappiamo che Bonaventura si riferisce a questa tradizione tenendo presente la sensibilità mostrata a Gioacchino nell'Ordine dei Minori, senza per questo divenire gioachimita. Il tempo di pace che il mondo attendeva doveva essere un tempo di più lucida conoscenza del significato del Vangelo e di penitenza per i giusti. Nella tradizione gioachimita questo periodo era stato fortemente drammatizzato, anche perché si sarebbe concluso con una terribile grandiosa battaglia tra il resto d'Israele e le forze anticristiche. Bonaventura, e altri con lui, non avevano assunto questo aspetto, e pur riconoscendo l'attesa di una prova finale non avevano enfatizzato il motivo.

L'insegnamento di Bonaventura a proposito del settimo tempo di quiete e di penitenza, che in parte segue e in parte intreccia il sesto tempo della storia, ha un rapporto con il significato del Purgatorio. Contemplando in Lucifero la fine definitiva del male, Dante personaggio entra nella pacifica penitenza purgatoriale raccontata dal poema; ma Dante intellettuale e mistico rappresentando Satana fisicamente e definitivamente incastrato nel centro del mondo, porta l'annuncio di una nuova fase della storia umana, rappresentando una domanda di senso oltre il nulla che appartiene alla natura della persona ed è sostenuta dalle spalle di Virgilio. La dolcezza faticosa della montagna del Purgatorio si diffonde nel mondo, segnando un nuovo tempo storico. Abbiamo visto che nessuno aveva tentato di raccontare la sorte di Satana, la storia della sua persona, né tra i pagani né tra i cristiani, nessuno aveva inventato la *morta poesì*; soltanto nell'umiltà della poesia spezzata, nella sua straordinaria invenzio-

della storia trad. it. L. Mauro, Firenze, 1991 ma München-Zürich, 1959, che vedeva un rapporto tra Bonaventura e Gioacchino) e Henri de Lubac (*La postérité spirituelle de Joachim de Flore I De Joachim a Schelling*, Paris, 1979, che lo escludeva), anche in relazione a un intervento di G. BAGET BOZZO, *Modello trinitario e modello cristologico nella teologia della storia: Gioacchino da Fiore e Tommaso d'Aquino*, in *Renovatio*, IX (1974), pp. 39-50.

ne formale, si poteva rappresentare la certezza che il diavolo non ha più alcun potere e gli uomini hanno conosciuto chiaramente la possibilità della libertà dal male. Solo la *morta poesi* (munita di un coraggio che Ovidio non aveva avuto, e capace di narrare senza generare le *curiositates* demoniache temute dai Padri), può riferire nel nostro emisfero sfortunato, il messaggio che Lucifero è morto, completamente morto; *tanto uccello* – “la bella fava” si sarebbe detto nella povera Firenze di Dante – cacciato dall’esistente, non suscita nessuna paura, né ira, né ribrezzo, né seduzione nella sua scomoda dimensione. Dopo questa scoperta, un tempo di pace e di penitenza nella storia può iniziare, per coloro che vorranno ascoltarlo per assumere le cose nel loro vero orientamento, l’orientamento indicato della croce di Cristo. È ancora un tempo dell’uomo, che lega il Purgatorio alla storia, che lascia la storia con le sue contraddizioni e che si sovrappone ancora al tempo sesto, precedente alla sconfitta di Anticristo (caratteristiche che in effetti anche Bonaventura riconosce), ma definitivamente segnato nel bene; è il tempo che dalle origini Dio aveva voluto e che ora anche l’uomo può volere; è il tempo durante il quale l’uomo dotato di naturale sapienza, può ancora accompagnare l’uomo, beneficiato dalla grazia e diretto alla beatitudine che la natura non può dare. Non è ancora la familiarità con Dio quella a cui Dante è giunto al fianco di Virgilio, ma la speranza della marginalità del male come orizzonte nella storia. E per arrivare a tanto bisognava inventare questa *morta poesi* che ora risplende ai nostri occhi.

