

Maria Vergine nella Letteratura Italiana

Edited by
Florinda M. Iannace

Forum Italicum Publishing
Stony Brook, NY

TABLE OF CONTENTS

FLORINDA M. IANNACE Introduction	vii
HIS EXCELLENCY ARCHBISHOP RENATO R. MARTINO Remarks	xi
ALDO BOVE Messages	xiii
FERDINANDO CASTELLI Maria ispiratrice della letteratura	1
AVERY DULLES, S. J. Mary in Relation to Christ and the Church: Trends in Catholic Theology Since Vatican II	15
MARIO ASTE Energy of Transport and Ecstasy in the Vernacular Characters of Mary's Cult in Jacopone's Poetry	27
STEFANO DE FIORES La "Via della bellezza" come approccio per la conoscenza di Maria	39
CHRISTIAN MOEVS Mary, Her Son's Daughter: Art as Revelation in Dante's Comedy	59
CHARLES FRANCO The Virgin Mary in Early Italian Literature	69
WALTER MAURO La Vergine Maria al vertice del Paradiso Dantesco	77
GIUSEPPE DI SCIPIO In atto soave: Maria nel <i>Purgatorio</i>	85
RAFFAELE DI ZENZO La Vergine nel Petrarca	103
FLORINDA M. IANNACE Aspetti etici e la Vergine Maria nella vita e nelle Opere di Giovanni Boccaccio	109

luce di Dio, non la sua intangibilità, ed ecco riemergere il trauma esistenziale che da Dante a Leopardi salda con un filo sotteso la tragedia dell'uomo: oltre la siepe, la *felicità* deve forzatamente sostituire la razionalità del reale. Ma il ruolo di Maria nel viaggio al fondo dell'immaginario diventa essenziale guida, perché la poesia tocchi prodigiosamente i confini dell'ineffabile.

WALTER MAURO

"IN ATTO SOAVE": MARIA NEL PURGATORIO

Maria nella *Commedia* è per la prima volta menzionata con il semplice attributo di "donna gentil", nel secondo canto dell'*Inferno*:

Donna è gentil nel ciel che si compiangi
di questo 'mpedimento ov'io ti mando,
sì che duro giudizio là sù frange. (2: 94-96)

L'immagine di Maria è quella della "mulier", della "mater misericordiae", "auxilium peccatoris", che riassume la funzione che le è tipica nella teologia cristiana: quella di Donna mediatrice, interditrice e avvocatrice tipica della tradizione medievale, e specialmente cara a Dante e alla sua ultima guida, San Bernardo (Pelikan, 1990: 140). Maria, secondo Giovanni Damasceno, è "...mediatrice e scala per la quale Dio discende verso di noi..." (Gambero 461). Per Ildegarda di Bingen, Maria è l'aurora dal cui ventre "è nato un nuovo sole/ che ha cancellato ogni crimine di Eva/ e attraverso di te ha recato una benedizione maggiore/ dal danno recato da Eva agli uomini" (Gardenal 173).

Tale è il suo amore per i figli di Eva e tale è la sua grazia presso Dio che le è stato dato il potere di "frangere" il "duro giudizio" per evitare la seconda morte del *vialor* Dante, che come tale indossa le vesti del pellegrino per l'umanità. Ma la grande devozione nutrita dal poeta per la Vergine è tale che nell'*iter* della *commedia* v'è una *gradatio* notevole che raggiunge il suo apice nella stupenda creazione della candida rosa del *Paradiso* e sfocia nell'orazione del canto trentatré, e in particolare nella grandiosa immagine poetica, teologica ed umana dei versi seguenti:

Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,
tu sè colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che l' suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.
Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo né l'eterna pace
così è germinato questo fiore.

Qui sè a noi meridiana face
di caritate, e giusto, intra i mortali
sè di speranza fontana vivace. (33:1-12)

Questi versi contengono, fra l'altro, la definizione e gli attributi di Maria *typus trinitatis*, essendo Ella dichiarata simbolo di carità sia in cielo che in terra, e simbolo della speranza e della fede (3-9).

La Maria del secondo canto dell'*Inferno* è l'inizio e la fine, il cerchio e il centro, concetti mirabilmente espressi nella calda e fertile immagine della rosa candida di cui ella è regina ed Augusta Imperatrice. Tuttavia, prima di riflettere su questo aspetto della *gradatio* dell'immagine di Maria, specialmente nel *Purgatorio*, mi sia lecito sottolineare che già nel secondo dell'*Inferno* la funzione principale di Maria come mediatrice dei figli d'Eva è immediatamente esplicita nel diretto intervento di lei presso Lucia, la quale, secondo Virgilio, si era rivolta a Beatrice, stabilendo e così attualizzando la Trinità femminile. Ed è degno di nota che Dante-autore abbia qui inserito il nome di Rachele, che appare in tutte e tre le cantiche della *Commedia* come pari a Beatrice e Lucia, di modo che il poeta ci suggerisce di considerare già la Rosa Mistica e la sua struttura architettonica nel canto trentaduesimo del *Paradiso* (Di Scipio, 1984: 57-85). La gerarchia trinitaria è delinata anche tramite il linguaggio: "questa chiesa Lucia in suo dimando", "si mosse" e "disse" a Beatrice, la quale poi riferisce tutto ciò a Virgilio, che a sua volta dice:

Io era tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi. (52-54)
...E venni a te così com'ella volse." (118)

In questo compatto e conciso episodio viene definito il valore simbolico delle tre donne: Maria, come abbiamo già detto sopra, ma a cui si può aggiungere la definizione di Moore che tratta di "Mary as the medium of preventive grace" (Moore 236); Lucia "nimica di ciascun crudele", è quindi simbolo di luce e di giustizia (Di Scipio, 1995: 191); Beatrice "loda di Dio vera", perciò manifestazione della rivelazione. L'altra donna, Rachele, come abbiamo detto, non è messa lì a caso, ma come rappresentante di quel gruppo di donne che tipizzano la Chiesa e che da sterili sono diventate fertili, una sorta di trasformazione figurale da Eva a Maria "la rosa 'n che il Verbo Divino carne si fece". Dante, in effetti, preannuncia tutto il discorso simbolico-teologico del canto trentadue del *Paradiso* (73-74). Per Pelikan le tre donne: Maria, La Bella Sposa

e Beatrice, "Eternal Feminines", rappresentano le tre virtù teologali, come per noi Maria le riassume tutte essendo Lei figura del Padre. (Pelikan, 1990: 1-8)

Nella prima cantica, dunque, il nome di Maria non è mai menzionato, come non sarà mai menzionato il nome di Cristo. L'intervento di Maria è limitato a quello sopraccitato. Ma nel *Purgatorio* il suo ruolo è totalmente differente. Maria è infatti il primo esempio opposto ai sette peccati da purgare: il suo ruolo può esser definito attivo e operante, quasi fosse un personaggio che accompagna i due viaggiatori pellegrini mentre nel *Paradiso* è solamente oggetto di ammirazione, adorazione e gloria.

Il nome della nostra donna appare per la prima volta nel terzo canto del *Purgatorio* nella precisa funzione di "vaso" scelto da Dio per la nascita del figlio: "mestier non era parturir Maria" (v. 39). Chi parla è Virgilio nel suo discorso sull'inscrutabilità divina, mentre ricorda a Dante che "l'umana gente deve accontentarsi del quia", perché se il mondo avesse saputo tutto, non ci sarebbe stato bisogno dell'incarnazione. Virgilio espone, con volto mesto, la dottrina sulla sorte dei pagani la cui ricerca della verità e della sapienza non sarà mai appagata essendo mancato loro il dono più grande, la fede. La funzione di Maria è implicitamente esaltata nel discorso virgiliano perché lei è in sostanza il mezzo unico della sapienza e della salvezza concessa all'umanità. Ironica-mente la cristianità medievale attribuiva l'annuncio della venuta di tale vergine proprio allo stesso Virgilio nella di lui Quarta Egloga (*Bucoliche*, IV: 5-7), come verrà affermato nell'incontro con il poeta Stazio il quale afferma:

Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte,
quando dicesti: "Secol si rinnova;
torna giustizia e primo tempo umano,
e progenie scende da ciel nova".

Per te poeta fui, per te cristiano: (22)(67-73) ²

Benché nel canto terzo del *Purgatorio* Manfredi dica di essersi rivolto in fin di vita alla bontà infinita che "ha sì gran braccia/ che prende ciò che si rivolge a lei" (121-123), non si può ignorare il ruolo implicito e mediatore di Maria nella bontà infinita che è confermato poco dopo quando ascoltiamo le parole di Buonconte da Montefeltro:

Quivi perdei la vista, e la parola;
nel nome di Maria finì, e quivi
caddi, e rimase la mia carne sola. (5: 100-102)

Mattalia nel commentare il ruolo di Maria ausiliatrice sottolinea come, in questi versi "quasi a Buonconte gran peccatore, fosse mancato il coraggio di rivolgersi direttamente a Dio" (Mattalia 196). In effetti, è un'antichissima tradizione che solo nel nome di Maria ci si potesse salvare, e Dante in questi canti fa spesso uso di tradizioni popolari, come nei vari riferimenti all'invocazione del nome di Maria da parte delle partorienti. Altamente significativo è l'episodio del canto settimo in cui i principi della valletta, anime che sono ancora in esilio, intonano il *Salve Regina*, preghiera dolcissima che si recita dopo i vesperi, per chiedere la protezione di Maria. Buti definisce tale preghiera "salutazione devotissima a la vergine Maria" (160) e come afferma Ardissino, "Il canto nel *Purgatorio* non si riduce infatti a puro momento musicale isolato, ma per il significato delle sue parole arricchisce di rimandi il testo" (Ardissino 43). Basta ascoltare alcuni versetti dell'antifona per capire come sia significativa in questo luogo del *Purgatorio* dantesco, in cui sembra ci sia ancora il pericolo del demone tentatore. Come dice ancora Ardissino: "L'antifona mariana riflette la situazione dei beati in *Purgatorio* perché è anch'essa canto dell'esilio..." (52). Se è vero che nel medioevo tale antifona era particolarmente cara ai marinai ed ai pescatori, il rapporto con l'inizio del canto ottavo è sicuramente stabilito non solo perché si parla di "navicanti", ma anche perché si allude alla tradizione dell'Ave di origine anch'essa medievale:

Era già l'ora che volge il disio
ai navicanti e 'ntenerisce il core
lo di ch'han detto ai dolci amici addio;
e che lo novo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si more. (1-6)

La "Ave Maria" della sera viene rievocata, e con essa l'idea del pellegrino, condizione terrena mediata dalla "advocata nostra" essendo noi "exules filii Aevae". Tale momento ha una continuità perché una delle anime chiede di essere udita e intona il "Te lucis antes", inno di S. Ambrogio cantato a compieta per allontanare le tentazioni notturne. L'inno mostra la fiducia di queste anime che si rivolgono ad oriente dove nacquerò il sole e la pace. Poco dopo viene menzionata la biscia, "forse qual diede ad Eva il cibo amaro" (v. 99). Così i due angeli con le "spade affocate" a guardia della valletta, vengono ambedue, dice Dante, "dal grembo di Maria", cioè dal Paradiso, o precisamente dall'Empireo, da cui lei, soccorritrice dell'umanità, ha inviato i due angeli a difesa delle anime dalla biscia. Ed è qui che per la prima volta nel testo dante-

sco viene stabilito il rapporto Eva-Maria tramite la metafora del "cibo amaro" che Maria trasformerà in cibo dolce e vitale per la salvezza. L'antifona "Salve Regina" dichiara Maria "Domina Angelorum: ... radix, ... porta, ex qua mundo lux est orta... Da mihi virtutem contra hostes tuos" (*Messale* 35). Uno dei primi padri della Chiesa, Tertulliano, nel suo "De carne Christi", illustrando il parallelo Eva-Maria, afferma:

Eva credette al serpente; Maria credette a Gabriele. La prima credendo peccò, la seconda credendo cancellò il peccato. Ma si dirà, alla parola del diavolo Eva non concepì nel proprio seno. Invece concepì da allora infatti la parola del diavolo divenne in lei un seme che ne fece concepire cose abiette e la fece partorire nel dolore. Alla fine diede alla luce il diavolo fratricida (Caino)...

Come infatti la parola del diavolo creatrice di morte, era penetrata in Eva, che era ancora vergine, analogamente doveva entrare in una Vergine il Verbo di Dio, edificatore della vita, affinché colui che era andato in perdizione fosse ricondotto alla salvezza per mezzo del medesimo sesso... (PL 2, 828. Gambero 64)

Come afferma Gambero (64), tale testimonianza di Tertulliano è molto "preziosa perché conferma che la dottrina del parallelismo Eva-Maria era conosciuta anche in occidente già nei primi secoli..." Dante ne avrà certamente fatto uso nel suo parallelismo Eva-Maria e nell'uso della metafora del "cibo amaro" proprio in questo luogo del *Purgatorio*. È da notare che Tertulliano non credeva alla verginità perenne di Maria, unico forse tra i primi padri della Chiesa; Origene subito dopo contraddice questo affermando Maria sempre vergine e definendola "la primizia fra le donne mentre Cristo lo è tra gli uomini", (Gambero 75).

Il parallelismo Eva-Maria viene felicemente espresso da S. Ambrogio che afferma:

Vieni dunque, o Eva, che ormai ti chiami Maria; tu che non solo hai recato un incentivo alla verginità, ma che ci hai dato Dio stesso. (PL 16, 328. Gambero 213)

Inoltre l'immagine che più si avvicina antitetivamente al "cibo amaro" è formulata da Ambrogio in questi termini: "Dal seno di Maria fu messo al mondo un mucchio di grano, circondato da gigli allorché da esso nacque Cristo" (PL 16, 342).

Nel canto nono del *Purgatorio*, prima che inizi la serie esemplare di Maria nelle cornici, riscontriamo la funzione di Lucia nel sogno di Dante la quale, come braccio di Maria e simbolo della luce e grazia illuminate, mostra a Virgilio, tramite "li suoi occhi belli", il cammino e l'apertura del *Purgatorio*:

Qui ti posò, ma pria mi dimostrò
li occhi suoi belli quella intrata aperta;
poi ella e 'l sonno ad una se n'andò. (61-63)

La serie della esemplarità di Maria inizia nella cornice dei superbi. Il loro peccato dovrà esser scontato dal pellegrino stesso che in questo frangente ammette chiaramente la sua debolezza, avendo non tanto celatamente affermato a proposito dei due Guido poeti che "forse è nato chi l'uno e l'altro cacerà dal nido" (11: 98-99). La scultura sulla parete rappresenta (34-35) la scena della Annunciazione. Degno di nota è il fatto che i sette *exempla* mariani delle cornici iniziano e si concludono con tale episodio: la purezza di Maria è esaltata con la frase "virum non cognosco", nella cornice dei lussuriosi. In questi versi che descrivono l'umiltà di Maria, Dante offre ai suoi lettori una lezione di teologia e di storia, in chiave provvidenziale:

L'angel che venne in terra col decreto
de la molt'anni lacrimata pace,
ch'aperse il ciel del lungo suo divieto,
dinanzi a noi pareva sì verace
quivi intagliato in atto soave,
che non sembrava immagine che tace.
Giurato si sazia ch'el dicesse "Ave!";
perché iv'era imaginata quella
ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;
e avea in atto impressa esta favella:
"Eccè ancilla Dei", propriamente
come figura in cera si suggella. (10: 34-48)

In questa rappresentazione altamente poetica e precisa Dante sembra anticipare tutta la ricca tradizione pittorica di questo episodio: da Giotto al beato Angelico ed altri, forse perché si era ispirato egli stesso all'arte del Cavallini — il maggior pittore dell'epoca a Roma il cui influsso è chiaro nell'arte di Giotto — nel suo Giudizio Universale (c. 1293) a Santa Cecilia e nel mosaico di Santa Maria in Trastevere a Roma, che già gli aveva fornito ispirazione iconografica per il San Paolo con la "spada lucida e aguta" (*Purg.* 29: 140) e, per l'immagine mariana dell'ultimo canto del *Paradiso* (vedi Petrocchi, 1988: 65-82).

Riteniamo originale teologicamente e figurativamente il concetto dan-tesco espresso nella formula: "quella che ad aprir l'alto amor volse la chiave". L'unico testo ispiratore di Dante che possa suggerire, ma non esprimere esplicitamente tale nozione, è la *Summa Theologica* di S. Tommaso dove si dice: "Clausio ianuae est obstaculum quoddam prohibens homines ab ingressu" (III, 9.49, a.5, resp.). Il Beato Alcuino afferma che Davide dev'esser considerato "la chiave dell'incarnazione" (PL 100, 1111). Da tale concetto è possibile dedurre l'immagine di Maria che volge la "chiave", essendo lei diretta discendente di Davide. Forse non a caso il secondo esempio di umiltà che Dante propone è proprio quello di Davide, "l'umile salmista" "trecando alzata", cioè danzando un ballo popolare che lo rende ancor più unido ai nostri occhi, ma non a quelli di Micol che lo guardava, "sì come donna dispettosa e triste" (v. 69). La metafora di Maria "che ad aprir l'alto amor volse la chiave" rappresenta il perno principale su cui poggiano i concetti basilari della funzione di Maria nella storia cristiana, cioè il suo ruolo salvifico nell'Incarnazione e nella redenzione dell'umanità:

L'angel che venne in terra col decreto
de la molt'anni lacrimata pace,
ch'aperse il ciel del suo lungo divieto. (33-35)

La nozione della funzione liberatrice di Maria è espressa e confermata dal verbo "aperse", verbo che sarà ripetuto nel canto della rosa mistica quando Bernardo dirà: "La piaga che Maria richiuse ed unse/ ... è colei che l'aperse e che la punse", per indicare perifrasticamente Eva, collocata appunto sotto Maria e prima fra le donne ebrae che dirimono il fiore (32: 4-7).

Il tocco finale di questo straordinario episodio dominato dalla presenza mariana è la beatitudine che vien recitata "Beati pauperes spiritu" (Matteo 5: 3), "cantato così" dolcemente che nol diria sermone" (110-111). Essa è la prima beatitudine e teologicamente la povertà di spirito si addice più di tutte a Maria, la quale secondo il Concilio Vaticano II "primeggia tra gli umili e i poveri del Signore" (*Biblioteca Sanctorum* 819). Ella infatti si definisce "serva del Signore" nel racconto di Luca (4: 18) ed è perfettamente conscia della necessità dei doni del Signore.

Il monito del canto tredici è il "vinum non habent" (v. 29), gridato ad alta voce alludendo all'episodio di Cana. Esso intende mostrare la sollecitudine di Maria. Dopo di ciò i pellegrini odono dei peccatori oranti che invocano il nome di Maria, di Michele, di Pietro e di tutti i santi. L'episodio si conclude con la recita della quinta beatitudine, "Beati misericordes", contrapposta

all'invidia. L'episodio delle nozze di Cana mostra Maria in perfetta obbedienza a suo figlio (Obach-Kirk 44-45), e benché questo sia il debutto nella vita pubblica di Cristo, è anche un momento importante nella vicenda della "donna" (*gynai*), come ella è chiamata nel testo evangelico. Maria diventa discepolo, anzi questo è un preannuncio della missione ch'ella riceverà ai piedi della Croce, dove diventerà la madre di tutti figli della Croce rimpiazzando Eva (Obach-Kirk 45). Infatti nel racconto evangelico Maria sarà nuovamente menzionata proprio nel Calvario. Il nome "donna" non indica una mancanza di rispetto, ma è proprio l'appellativo che le spetta teologicamente. È interessante osservare cosa dice Tertulliano, proprio quello che mostra poco fervore e ammirazione per Maria:

Vediamo ora se anche l'Apostolo conserva al vocabolo il medesimo senso della Genesi la quale lo applica al sesso allorché chiama donna la vergine Maria (Gal. 4: 4), come la Genesi aveva chiamato donna Eva. (Gambero 46)

Quindi per Tertulliano Maria è donna, non come se fosse "nupta", ma semplicemente perché è di sesso femminile, e se è salutata donna sia da Gabriele, sia da San Paolo, è per il suo sesso, non perché non sia vergine (Gambero 66).

Nell'episodio evangelico Maria aveva mostrato molta misericordia e suo figlio subito aveva compreso ed eseguito la sua richiesta:

"Non hanno più vino". E Gesù rispose: "Che ho da fare con te, donna? Non è ancora venuta la mia ora". (Giov. 2: 4)

L'atto di Maria, infatti, indica che lei aveva interpretato le sue parole giustamente fiduciosa che Lui avrebbe esaudito il suo desiderio: "Fate quello che vi dirò", fu la sua parola ai servi.

Nel canto quindicesimo troviamo l'episodio di Gesù tra i dottori del Tempio, che Dante interpreta così:

Ivi mi parve in una visione
estatica di subito esser tratto,
e vedere in un tempio più persone;
e una donna, in su l'entrar con atto
dolce di madre dicer: "Figliuol mio,
perché hai tu verso noi così fatto?

Ecco, dolenti, lo tuo padre e io
ti cercavamo". E come si tacque,
ciò che pareva prima, dispario. (15: 85-93)

Dante aveva letto in Luca: "Ecco tuo padre ed io, angosciati ti cercavamo". Il poeta rielabora l'episodio evangelico attenuando l'aggettivo "angosciati" e trasformando la scena con una semplice pennellata: "con atto dolce di madre". L'episodio è di grande importanza perché l'Evangelista dice che Maria e Giuseppe non compresero le sue parole quando Gesù aveva detto: "Non sapete che io debbo occuparmi delle cose del Padre mio?" Paradossalmente sembra che Dante-autore rifletta lo stesso stato d'animo, o almeno una non-volitiva mancanza di comprensione, quando Virgilio gli spiega quale dovrebbe esser l'impatto delle visioni (Maria, Pisistrato, Stefano), con delle parole tratte dal testo di Giovanni (4: 14):

Ciò che vedesti fu perché non scuse
d'aprir lo core a l'acque della pace
che dall'eterno fonte son diffuse. (130-132)

Dante, come Maria e Giuseppe, non aveva pienamente capito la portata dell'episodio, e se l'aveva capito era preso completamente dalle visioni di cose illusorie ma vere, "i miei non falsi errori". Virgilio, appunto, esorta il pellegrino a riprendere il cammino con vigore e sicurezza e con l'animo disposto a sentimenti di mansuetudine come esemplificato da Maria e dagli altri due esempi. Le anime purganti di questo girone, gli iracondi, recitano l'*Agnus Dei*, chiedendo perdono e auspicando la pace:

Pur "Agnus Dei" eran le loro essordia;
una parola in tutte era ed un modo,
sì che pareva tra esse ogni concordia. (16:19-21)

Sentimenti, questi, che sono confermati dall'Angelo il quale recita la beatitudine "Beati pacifici che son sanz'ira mala" (17: 68-69). Dante vuole contraddistinguere l'"ira mala" come dimostra nel settimo dell'*Inferno* con la sua "ira bona" verso Filippo Argenti. In tal maniera il tutto si riallaccia all'episodio di Maria e Giuseppe che rimproverano gentili ed angosciati il figlio.

Dopo la lunga e strategica pausa sull'amore e il libero arbitrio che occupa i canti centrali del *Purgatorio*, l'esempio mariano è ripreso nella cornice degli accidiosi in cui i pellegrini odono due ombre che "gridavan piangendo: Maria

corse con fretta alla montagna” (18: 99-100). Nei precedenti interventi mariani il visibile parlare coinvolge Maria con il discorso diretto; qui invece v'è una semplice voce narrante, “cum festinatione”, dice Luca (7: 39), per cui “Maria corse con fretta alla montagna”. Tale espediente si ripete nell'esempio degli avari, dove il *vator* sente l'invocazione delle partorienti “Dolce Maria”, (vedi anche *Paradiso* 15: 133, 16: 34-37); è così anche nel caso della sua povertà in cui le parole sono dirette a Maria come se fossero una preghiera:

...“Povera fosti tanto
quanto veder si può per quell'offizio
dove sponesti il tuo portato santo” (20: 19-24)

L'immagine di Maria simbolo della povertà fu esaltata da Corrado di Sassonia, un autore che forse Dante conosceva molto bene, in questi termini: “Maria contra avaritia tenuissima per paupertatem”. (Conradus de Saxonia 324-371). Corrado è una delle fonti-dei tanti appellativi mariani utilizzati dal nostro poeta, tra i quali, “flos” (fiore) ed “aurora”. L'esempio mariano della temperanza è anche pronunciato da una voce narrante o misteriosa “per entro le fronde” dello strano albero, i cui rami sono capovolti “perché persona sù non vada” (v. 135):

Poi disse: “Più pensava Maria onde
fossor le nozze orrevoli ed intere,
ch'a la sua bocca, ch'or per voi risponde. (22: 142-4)

Tale esempio è tratto dal testo giovanneo (2: 1-11), a cui Dante dà sempre una visibile concretezza. Infine anche l'esempio di castità, benché sia una citazione diretta, “virum non cognosco”, è gridata da “spiriti per fiamma andando”. Il poeta ha voluto decisamente tracciare una linea di divisione tra i primi tre peccati, i più gravi: (superbia, invidia e ira) utilizzando la figura attiva di Maria come se ella fosse presente; e poi gli altri quattro vizi in forma di recitazione verbale, sottolineando forse il ruolo teologico di Maria tramite una formula retorica più sentita ed efficace. I vizi più gravi infatti offendono il prossimo, o come dice Dante, ci fanno amare “il mal del prossimo;” gli altri quattro invece scaturiscono o dal poco amore, “il lento amore”, o da “l'amor che ad esso troppo s'abbandona”. Le visioni estatiche delle prime tre cornici, “il triforne amore”, sono perciò contrapposte alle narrazioni verbali, o recite drammatiche della vita di Maria, delle ultime tre. I primi e gli ultimi tre esempi mariani sono divisi dall'esempio della sollecitudine, nella categoria degli accidiosi, quindi a parte, essendo l'accidia generata dal poco amore. Nel mezzo

è inserita con funzione di collegamento una straordinaria visione, quella della femmina balba del canto diciannove. Tale figura è l'antitesi figurale di Marza e di tutto ciò che ella rappresenta.

Ne l'ora che non può 'l calor diurno
intepidar più 'l freddo de la luna,
vinto da terra, e talor da Saturno
— quando i geomanti lor maggior Fortuna
veggiono in oriente, innanzi l'alba,
surger per via che poco le sta bruna —,
mi venne in sogno una femmina balba,
ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,
con le man monche, e di colore scialba.

Io la mirava; e come 'l sol conforta
le fredde membra che la notte aggrava,
così lo sguardo mio le faccia scorta

la lingua, e poscia tutta la drizzava
in poco d'ora, e lo smarrito volto,
con'amor vuol, così le colorava.

Poi ch'ella avea 'l parlar così disciolto,
cominciava a cantar sì, che con pena
da lei avrei mio intento rivolto”.

Io son”, cantava, “io son dolce serena
che' marinai in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir pienal

Io volsi Ulisse del suo cammin vago
al canto mio; e qual meco s'ausa,
rado sen parte; sì tutto l'appago!”

Ancor non era sua bocca richiusa,
quand'una donna apparve santa e presta
lung'hesso me per far colci confusa”.

O Virgilio, o Virgilio, chi è questa?”,
fieramente diceva; ed el venia
con li occhi fitti pur in quella onesta.

L'altra preudea, e d'innanzi l'apria
fendendo i drappi, e mostravami il ventre:
quel mi svegliò col puzzo che n'uscita. (19: 1-33)

Poco dopo Virgilio spiegherà:

“Vedesti”, disse, “quell'antica strega
che sola sovra noi omai si piagne;

vedesti come l'uom da lei si slega.

Bastiti, e batti a terra le calcagne:
li occhi rivolgi al logoro che gira
lo rege eterno con le rote magne". (58-63)

Se Dante deve rivolgere gli occhi al "logoro che gira" vuol dire ch'egli diventa mimeticamente un falcone. Tale immagine non sembra affatto strana in questa circostanza dato che questo animale è nel Medioevo l'attributo di molti santi ed è anche il cacciatore o predatore della lepre, simbolo della lussuria. Tutto ciò indica, dunque, il trionfo del falcone sulla sensualità, e questo sarebbe il significato delle parole e l'invito di Virgilio. Tale lepre è anche, secondo Plinio il Vecchio, l'animale preferito di Venere, di modo che quando esso è rappresentato ai piedi della Vergine, nella iconografia cristiana, riafferma il trionfo della purezza sulla carne. Il falcone è anche associato all'aquila, per la loro vista al di là dei confini umani: in tale senso essi rappresentano il dio del cielo (vedi Biederman 12-126; 164-165). Tali concetti e significati simbolici sono in perfetta armonia con il momento critico che Dante — pellegrino deve superare nel sogno della femmina balba o della sirena.

È stato affermato, da vari critici, che tale figura rappresenta i peccati che si purgano nei tre cerchi superiori, cioè avarizia-prodigalità gola, e lussuria, "lectio" basata sui versi 58-60. Sono parole pronunciate da Virgilio, benché noi non siamo affatto convinti del significato del "sovr'a noi" e crediamo che con ciò si rappresentino tutti i peccati (vedi Cervigni 123-127). Il Buti definisce questa strega con le caratteristiche precise della grande tentatrice: "idest inveteratam meretricem quae ab initio mundi seduxit hominem". Chi è questa se non quella bestia che sedusse Adamo ed Eva da serpente trasformata in sirena?.. L'antica strega è la figura "in malo", l'antitesi della donna gentil che mosse le altre due donne per prestare ausilio al pellegrino Dante. Ella potrebbe anche essere l'antitesi della "donna del sole" descritta nell'Apocalisse, benché oggi ella non sia da tutti considerata una figura di Maria. (*L'Apocalisse*, 1983: 276), ma figura della Chiesa. Anche se così fosse, la donna del sole come Chiesa personificata, si sovrappone a Maria madre di Gesù e simbolo della Chiesa, come infatti è stabilito nell'ordine dei beati nella rosa mistica del Paradiso. La femmina balba è la grande prostituta del capitolo XVII dell'Apocalisse, che Dante a sua volta rappresenta come "puttana sciolta" che col gigante "baciavansi insieme alcuna volta" (*Purg.* 32: 153). Come dice Pelikan: "The *puttana sciolta* familiar to the Book of Revelation is the Church in her shame and corruption whose "eyes", by contrast with the holy eyes of Beatrice are "wandering" and "wanton"..." (Pelikan, 1990: 87).

E chi è la "donna santa e presta molto" che chiama Virgilio, il quale poi squarcia le vesti della femmina il cui fetore ventrale fa destare Dante? Tante sono state le opinioni (Paparelli, 1970, 275ss.), ma su tutte primeggia la figura allegorica della *Temperanza*. Suggestiva è la proposta di Mario Marti, che basandosi anche su un passo del *Convivio* (IV, xxiii, 18), la identifica come vita attiva o prefigurazione di Lia. Ma Paparelli rigetta questa soluzione, e nel voler trovarne una più globale si appoggia a quella di Zingarelli, la *Temperanza*, per poi estenderne giustamente il significato ai simboli "della giustizia, della carità e liberalità, attribuendo al primo però, la capacità di comprendere ed assorbire gli altri due" (282). In effetti tutto questo conduce verso Maria, anche se Paparelli lo ammette ma non l'accetta:

Se teniamo conto del solo simbolo nella sua astrazione, la donna santa e presta è la contrapposizione della femmina balba, ossia la liberalità contrapposta all'avarizia o, in senso lato, la carità contrapposta alla cupidigia, senza che ciò implichi necessariamente la sua identificazione con Maria". (278)

La sua conclusione è che la "donna presta" si identifica pienamente con la giustizia:

"Essa è detta santa perché come Beatrice e Lucia è stata invitata da Maria "fontana vivace" di speranza sulla terra e "meridiana face di carità" in cielo." (284).

Ora ci si può chiedere se in effetti la figura antitetica alla femmina balba non sia proprio questa Donna "santa e presta molto" che racchiude in sé tutti gli attributi di Maria. E se Maria è scelta come esempio più perfetto delle virtù opposte ai sette peccati purgati nel *Purgatorio*, ella è la figura "per eccellenza" da opporre alla Sirena, che in essenza rappresenta tutti i vizi. E se non è Maria questa donna, ella è certamente un "*typus Mariae*" o un "*typus Trinitatis*". Tortora aveva visto la Vergine in quel personaggio, altri Lucia, o Beatrice (Mazzotta 135-153). Nel *Purgatorio* già era apparsa Lucia nel primo sogno, Beatrice apparirà più tardi nell'Eden; ci sembra più che logico che questa donna sia Maria, l'esempio esaltante di tutte le virtù proprio in questa cantica. In tal maniera viene ripristinata la Trinità femminile già apparsa nell'Inferno.

La sirena nel mondo cristiano medievale è generalmente rappresentata metà donna e metà volatile, più tardi però la seconda parte si evolve in pesce e serpente:

sirenae (inquit) animalia sunt mortifera quae a capite usque ad umbilicum figura hominis habent, extrema vero pars usque ad pedes volatilis habent figuram... (Carmody, 1939: 25)

Ma nel *Liber monstrorum*, la parte superiore del corpo della Sirena è quello di una vergine (Hassig 105-109). È stato affermato che la mancanza del corpo (come nel caso della Vergine) rivela la bontà, mentre la parte anatomica inferiore corrisponde al peccato come in Eva. Isidoro, come è ben noto, identifica la sirena con la meretrice:

Secundum veritatem autem meretricios fuerunt quae transeuntes quoniam deducebant ad egestatem his fictae sunt inferre naufragio.
[*Etymologes* 12, 331. (PL 82)]

Inoltre la tradizione esegetica cristiana dell'*Odisea* aveva stabilito il rapporto tra il viaggio di Ulisse e l'*iter* cristiano sulla terra. Ulisse si era fatto legare all'albero della nave per non essere sedotto dal canto delle sirene. Così il *viator* cristiano viaggia sulla nave (la Chiesa) nell'acque perigliose legato all'albero (la Croce) per poter resistere alle false dottrine e ai falsi piaceri (Faral 439). Clemente d'Alessandria, Ambrogio, Girolamo ed altri hanno tutti paragonato l'*Odisea* al mistero della Croce (Faral 439-40; Hassig 107 e 236, n. 23). Onorio di Augustoduno afferma che anche se quest'opera sia stata scritta da un nemico di Cristo, cioè un pagano, esso rivela i misteri cristiani, affermazione che non ci sorprende se si considera la tradizione allegorica cristiana. (Hassig 236-237).⁴

Chi distoglie il *viator* cristiano dalle tentazioni e dalle eresie, se non Maria? Ella è il fiore, il giglio, la rosa mistica, la rosa senza spine, il fior per eccellenza dal cui ventre nacque, come dice Isidoro, un fiore "sol iustitiae" (PL 85, 845), l'antitesi della Sirena il cui ventre putrido fa svegliare il pellegrino. Dante stesso ci ricorda in quei meravigliosi versi del *Paradiso* quanto fosse odorosa, soave e preziosa "la rosa in che il verbo divino/carne si fece" (23: 73-75).

Nel *Paradiso*, particolarmente negli ultimi tre canti, la trasformazione di personaggi, luoghi e cose in metafore floreali crea immagini di fertilità, bellezza estetica e profonda meditazione. Nel *Purgatorio* Maria è proprio quella che esplica le mansioni teologiche assegnatele dalla tradizione: è l'amore per l'umanità che nella cantica dell'amore e del libero arbitrio prepara la strada offre la scala per ascendere al regno in cui ella è Regina ed Augusta. È colei che il poeta saluta con le note parole dell'inno, "Vergine madre, figlia del tuo figlio". E io voglio salutarla con dei versetti di Adamo da San Vittoze:

Salve, mater salvatoris,
vas electum, vas honoris,
vas caelestis gratiae,
ab aeterno vas provisum,
vas insigne, vas excisum
manu sapientiae. (*Gardenal*, p. 188)

GIUSEPPE C. DI SCIPIO

⁴Giovanni Damasceno aggiunge: "...allorché ella assume la fragilità della nostra sostanza, abbracciandola e unendola intimamente a sé. Così ha fatto dell'uomo uno spirito capace di vedere Dio e ha riunito ciò che era diviso". PG 96, 713A, "Omelia I sulla Dormizione", vedi Gambero 461.

⁵Dante commenterà tale passo virgiliano nella *Monarchia* (I, xi, 1) affermando che Vergine era detta la Giustizia, la quale si chiamava pure Astrea (che essendo figlia di Giove è sorella di Venere). Nella canzone "Tre donne intorno al cor mi son venute", ella è chiamata "Drittuza", quindi Giustizia.

⁶Su questo argomento ritornerò in altra sede, essendo il rapporto figurativo estremamente ricco e valido. È interessante notare che in questo canto sia menzionato San Miniato, "la chiesa che soggioga/ la ben guidata sopra Rubaconte", per il famoso mosaico raffigurante Maria in gesto d'adorazione e d'umiltà, la cui origine risale al 1297 circa.

⁷Il testo di Onorio afferma: "Haec sunt, Karissimi, mystica, quamvis per inimicos Christi scripta. Per mare ista saeculum intelligitur quod continuis tribulationum procellis volvitur. Insula est mundi gaudium quod crebris doloribus interceptur, sicut litus cretur, ita per septem milia annorum hic mundus extendi creditur". Honorius Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae, sermo in Dominica Septuagesima*. (PL, 172: 855-856A)

Works Cited

- Il testo della *Commedia* è preso da Petrocchi, *La Commedia secondo l'Antica Vulgata*. Milano: Mondadori, 1966-67.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia Purgatorio*, a cura di Daniele Mattalia. Milano: Rizzoli, 1986.
- L'Apocalisse di Giovanni*, a cura di Alfred Wikenhauser. Milano: Rizzoli, 1983.
- Apollonio, Mario. "Maria Vergine" in *Enciclopedia Dantesca*, 6 volumi. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78.
- Aquinas, Thomas. *Summa Theologiae*, ed. T. Gilby, Blackfrirs Edition. New York: Mc Graw Hill, 1966.

- Ardissino, Ermiaia. "I canti liturgici nel *Purgatorio* dantesco". *Dante Studies*, CVIII (1990), 39-65.
- Bibliotheca Sanctorum*. Roma: Pontificia Università Lateranense, 1958. Vedi la voce: "Maria santissima Regina di tutti i santi", 814-963.
- Biederman, Hans. *Dictionary of Symbolism*, trans. James Hubert. New York: A Meridian Book, 1994.
- Cervigni, Dino. *Dante's Poetry of Dreams*. Firenze: Olschki, 1986.
- Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia*, a cura di C. Giannini. Pisa: Nistri, 1860, Vol. II. Rist. Officine Grafiche Stianti, San Casciano, 1989.
- Conradus de Saxonia. *Speculum seu Sabulatio Beatae Mariae Virginis ac Sermones Mariani*. Grottaferrata (Roma): Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas, 1975.
- Cunnen, Sally. *In Search of Mary: The Woman and the Symbol*. New York: Ballantine Books, 1996.
- Di Scipio, Giuseppe. *The Symbolic Rose in Dante's 'Paradiso'*. Ravenna: Longo, 1984.
- Di Scipio, Giuseppe. *The Presence of Pauline Thought in the Works of Dante*. Lewiston, N.Y. and London: Mellen Press, 1995.
- Emmerson, Richard K. and Herzman, Ronald B. "The *Commedia*: Apocalypse, Church and Dante's Conversion", in *The Apocalyptic Imagination in Medieval Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.
- Fallani, Giovanni. *Poesia e teologia nella Divina Commedia*. Milano: Marzorati, 1950. II vol.
- Gambero, Luigi. *Maria nel Pensiero dei Padri della Chiesa*. Roma: Edizioni Paoline, 1991.
- Hassig, Debra. *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology*. New York, Oxford: Cambridge UP, 1995.
- Herzman, Ronald B. "Dante and the Apocalypse", in *The Apocalypse in the Middle Ages*, eds. Richard K. Emmerson and Bernard McGinn. Ithaca, N.Y. and London: Cornell UP, 1992, 398-413.
- Jerome Biblical Commentary*, eds. J.A. Fitzmyer, R.E. Murphy. Englewood, N.J.: Prentice Hall, 1986.
- Mazzotta, Giuseppe. *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1993.
- Messale Romano Quotidiano*. Padova: Edizioni Luce, 1962.
- Moore, Edward. *Studies in Dante*, IV Series. New York: Greenwood Press, 1968 reprint.
- Obach, Robert E. e Kirk, Albert. *A Commentary on the Gospel of John*. Rensselaer, N.Y. and Toronto: The Paulist Press, 1981.
- _____. *A Commentary on the Gospel of Luke*. Mahwah: The Paulist Press, 1986.
- Paparelli, Gioacchino. "Il canto XIX del *Purgatorio*", in *Nuove Letture Dantesche*, vol. IV. Firenze: Le Monnier, 1970.
- Pelikan, Jaroslav. *Eternal Femmes: Three Theological Allegories in Dante's Paradise*. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1990.
- _____. *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture*. New Haven and London: Yale UP, 1996.

- Petrocchi, Giorgio. *La Selva del Pratoletario*. Napoli: Marano, 1986.
- _____. *Il 'Purgatorio' di Dante*. Milano: Rizzoli, 1989.
- Physiologus Latinus*, ed. Francis J. Carmody. Paris: Librairie Droz, 1939.
- Poesia Latina Medievale*, a cura di G. Gardinal. Milano: Mondadori, 1993.