

Dante e la collatio occulta.

Un esempio dell'arte di celare l'arte nella Commedia

Giovanni Lombardo*

ABSTRACT

The complex allegorical plot of *Purgatorio* xxxiii (the longest and perhaps the most difficult canto of the *Divine Comedy*) applies the rhetorical device of *collatio occulta* (the “hidden comparison”) which, in medieval treatises, defines a variety of that art of concealing the art whose history has been reconstructed in an important book by Paolo D’Angelo.

KEYWORDS

Allegory, Dante, disguised art, medieval rhetoric, symbolic language

1.

Il canto xxxii del *Purgatorio* è il più lungo di tutta la *Commedia* e, insieme al successivo canto xxxiii, ne costituisce una delle parti allegoricamente più intricate. Siamo nell’Eden: Dante apprende da Beatrice che presto ascenderà alle sfere celesti, dove porterà a termine il suo viaggio, prelibando quella gioia che potrà poi condividere con lei per l’eternità come cittadino della città superna. Prima di lasciare il paradiso terrestre, egli dovrà però prestare un’attenzione specialissima ai mutamenti subiti dal Carro che simboleggia la storia della Chiesa, in modo da estrarne un ammaestramento utile a frenare la crisi morale dell’umanità (*Purg.* 32.100-105):

Qui sarai tu poco tempo silvano,
e sarai meco senza fine cive
di quella Roma onde Cristo è romano.
Però, in prò del mondo che mal vive,
al carro tieni or li occhi, e quel che vedi,
ritornato di là, fa che tu scriva.

L’invito a fissare lo sguardo sui casi imminenti ci ricorda – con altri frequenti richiami all’esperienza del vedere – che la *Commedia*

* Università degli Studi di Messina, glombardo@unime.it

è di fatto costruita come la protratta ἔκφρασις di quanto il pellegrino va osservando nell'aldilà: un'ἔκφρασις nella forma di un λόγος περιηγηματικός, il "resoconto di un viaggio" che, secondo la definizione degli antichi manuali di retorica, "porta vividamente sotto il nostro sguardo quanto disvela", sviluppandosi spesso come una "visita guidata" da un accompagnatore esperto¹. Nel pellegrinaggio ultraterreno, s'affollano tuttavia avvenimenti e personaggi talmente straordinari da vincere spesso lo zelo illustrativo del testimone oculare. Perciò Dante si dichiara inferiore alla missione di cui viene investito e più volte, nel corso del poema, si dimostra preoccupato dall'impegno stilistico che essa comporta, soprattutto nei momenti cruciali del trapasso dall'uno all'altro dei tre regni (*Inf.*, 33.1-15, *Par.*, 33.54-57). Qui però, negli ultimi canti del *Purgatorio*, il motivo della povertà espressiva sembra più insistente: perché in effetti il quadro apocalittico delle devastanti trasformazioni del Carro contiene, per esplicita ammissione del poeta, un "enigma forte" (*Purg.* 33.50) e la spiegazione fornitane da Beatrice è una "narrazion buia" (33.46) che tuttavia acceca per eccesso di luce (33.75: "sí che t'abbaglia il lume del mio detto") e che perciò riesce tanto più impenetrabile quanto più strenuo si fa lo sforzo di comprenderla. Dante deve infatti confrontarsi con un'orditura allegorica fitta di riferimenti ad altri testi (biblici e non solo) che ne sollecitano il talento mimetico, oltre che sul piano della narrazione, anche sul piano dell'emulazione: di modo che l'ecfrasta geniale, pronto a descrivere le cose che ha visto, venga a cooperare con il dotto metafrasta, intento a riscrivere le cose che ha letto per contesserle al suo racconto con uno stile oracolare oscuro e tuttavia appropriato alla chiusa visionaria della seconda cantica. Ovviamente, le professioni di inadeguatezza rientrano in quella topica della *recusatio* che dissimula l'orgoglio compositivo di un maestro della *subiectio sub oculos*: l'artista del "visibile parlare" (*Purg.* 10.95) che sa appunto allineare sotto gli occhi mentali dei suoi lettori le stazioni del suo itinerario nella loro cangiante interezza, dall'abiezione dei dannati all'elezione dei beati, passando da una altrettanto flagrante messinscena della trepida e serena aspettazione degli espianti.

2.

L'accento dissimulatorio delle fantasmagorie allestite negli ultimi canti del *Purgatorio* non sfuggì a uno dei loro più acuti interpreti,

¹ È la definizione di Elio Teone (I/II sec. d. C.), per cui cfr. Theon, *prog.*, RG II, p. 118 = 7 p. 66 Patillon.

Peter Dronke, che propose di cogliervi l'interazione di due piani allegorici: quello delle equivalenze più facilmente rintracciabili e quello dei meno ovvi riverberi di tali equivalenze per entro alla coscienza di Dante, soprattutto quanto alla palingenesi morale che dovrà renderlo "puro e disposto a salire alle stelle" (*Purg.* 33.141). Le immagini allegoriche, spiegava Dronke, "oggettivano certe esperienze interiori di Dante e forniscono dei 'paragoni occulti' per le sue percezioni, speranze e presentimenti relativi al mondo esterno" (Dronke 1986, p. 98). In questa interiorizzazione, il Carro legato all'albero dal Grifone diventa il veicolo delle apprensioni del poeta per i destini della Roma imperiale e della Chiesa cristiana e per la loro inevitabile decadenza; e d'altra parte la natura mista del Grifone – la "biforme fera" (32.96), per metà aquilina e avvezza alle alture, per metà leonina e avvezza alle pianure – evoca anche la doppia dimensione, divina e umana, dell'impresa di Dante.

Dronke ricavava la nozione di "paragone occulto" dalla *Poetria nova* di Geoffroy de Vinsauf (xii/xiii sec.), dove appunto (ai vv. 245-263) la *collatio occulta*, il "paragone implicito", è contrapposta alla *collatio aperta*, il "paragone esplicito", ed è identificata con quel tipo di amplificazione stilistica in cui, per effetto della *transumptio* (cioè dell'alto tenore metaforico dello stile), le cose chiamate al confronto non si presentano come tali ma s'accoppiano *vultu dissimulato* ("con il volto nascosto") e si toccano come se non si toccassero, in una sorta di grisaglia espressiva dove il senso fluttua fra l'esterno e l'interno (*fluctuat intus | et foris, hic et ibi, procul et prope: distat et astat*) e suscita un'impressione di naturalezza, come se, precisa Geoffroy, avesse congiunto quelle cose non già la mano dell'arte ma, per l'appunto, la mano della natura (*quasi non manus artis | iunxerit immo manus naturae*)². Radicata nell'esigenza di integrare la natura e la tecnica, la *collatio occulta* è dunque una forma di *dissimulatio artis*, una modalità di quell'antica arte di celare l'arte di cui Paolo D'Angelo (2014) ha ricostruito la storia. Dante se ne serve per travestire non solo, come pensava Dronke, la propria coscienza morale, ma anche la propria coscienza formale, la sovrana padronanza di un mestiere poetico che, ove convenga, sa prodursi nelle acrobazie dell'*ornatus difficilis* – e anzi, in questo caso, di un *ornatus difficillimus*, talmente complicato da corrugare la fronte dello stesso Dronke, costretto ad ammettere che la sua è solo una fra le tante possibili esegesi: perché, nell'epilogo del *Purgatorio*, il poeta, volutamente segreto ed evasivo, ci lascia, "entro certi limiti, liberi di interpretare" (Dronke 1986, p. 122).

² Il testo della *Poetria nova* leggesi in Ed. Faral (1962, pp.194-262).

In effetti, alla *collatio occulta* concorre quell'uso artistico dell'*obscuritas* che ci rende partecipi della costituzione del senso, promuovendo la nostra iniziativa ermeneutica. Com'è sua consuetudine, Dante assimila le reazioni del lettore a quelle del viaggiatore ol-tremondano: così che i nostri smarrimenti emotivi e intellettuali possano trovare conforto nell'atto stesso in cui la loro formulazione non riesce diversa, quanto all'impronta poetica, dalla loro risoluzione. Ne abbiamo prova dalla risposta di Beatrice al pellegrino che, sgomento da quella "narrazion buia", chiede (*Purg.* 33.82-83): "Ma perché tanto sopra mia veduta | vostra parola disiata vola | che più la perde quanto più s'aiuta?". Perché, chiarisce Beatrice, la scienza umana dista dalla scienza divina "cotanto, quanto si discorda | da terra il ciel che più alto festina" (33.89-90). Questa risposta, anticipando la definizione – enunciata poi nel *Paradiso* – della *Commedia* come il "poema sacro | al quale ha posto mano e cielo e terra" (*Par.* 25.1-2), implica che un intervallo cosmico vibri (con un coefficiente di trasparenza tanto minore quanto più ci si allontana dai *terrestria* e ci si approssima ai *caelestia*) in ogni terzina del poema, anche nei versi da cui trae voce l'impaccio divinatorio del pellegrino (ovvero del lettore) e in cui – per un effetto di *collatio occulta* – si dissimula e insieme si esalta l'arte del poeta. Anche in quell'impaccio infatti s'avverte il suggello dell'autore – di un autore che, direbbe Geof-froy, da quei versi *distat* in quei versi *astat*.

3.

Ma quali sono le remote ascendenze teoriche della *collatio occul-ta*? Annessa da Geoffroy al repertorio della *transumptio* (una varietà medievale dello stile alto), la *collatio occulta* trova precorrimenti sia nell'antica retorica della dissimulazione, sia nell'antica retorica del sublime. Quanto al primo punto, un riferimento autorevole è la dottrina aristotelica dell'*urbanitas* (in greco: ἀστεϊσμός, da ἄστυ, "città" in senso materiale, di contro a πόλις, "città" in senso politico; Aristot. *Rhet.* 3.10.1-5, 1410b; *Eth. Nic.* 4.14, 1127b33-1128b5), che contrassegna l'arguzia e il buon gusto del cittadino raffinato, riconoscibile appunto dalle "urbanità espressive" (ἀστεῖα), del tutto opposte alle maniere grossolane dell'uomo ἄγροικος, cioè dell'uomo *inurbanus*, *rusticus*, incapace di un'ilarità contenuta. Già presaga della "sprezzatura" cinquecentesca, l'eleganza cittadina degli ἀστεῖα predilige modi indiretti e ambigui, analoghi a quelli dell'allegoria, tanto che in qualche teorico postaristotelico l'ἀστεϊσμός sarà trattato alla stregua di un'*allegoria cum urbanitate* e si risolverà nelle forme

brachilogiche ed ellittiche dell'enigma, del proverbio e dell'ironia – o meglio: di quell'εἰρωνεία che trova un suo parallelo latino proprio nella *dissimulatio*.

Non ignota alla retorica medioevale (che affianca l'*urbana dictio* alla *festiva dictio*) e ben presente anche a Dante (che, in *de Vulg. El.* 2.7.2, distingue i *vocabula silvestria* dai *vocabula urbana*), l'opposizione tra la *rusticitas* e l'*urbanitas* s'avverte anche nel trapasso del pellegrino dalla condizione dell'essere *silvano* alla condizione dell'essere *cive*: e investe le scelte formali di chi, eletto tra i cittadini “di quella Roma onde Cristo è romano”, appunto di Cristo rispecchia la condotta verbale, traendo effetti sublimi da una maniera opaca, enigmatica e dissimulatoria – com'è spesso nei Vangeli l'ironia teologica del Salvatore, che affida la sua rivelazione agli accenti familiari della parabola. Non sarà un caso se, in *Purg.* 33.10-12, Beatrice ripete, tali e quali, dal Vangelo di Giovanni le parole con cui Cristo preannuncia la sua morte e la sua resurrezione: *Modicum et non videbitis me; | et iterum, sorelle mie dilette, | modicum et vos videbitis me*. Né sarà casuale che, nel medesimo contesto, ancora Beatrice (come vedremo meglio più avanti), rimuovendo ogni velo per assumere “parole nude”, finalmente comprensibili (33.100-103), imiti ancora Cristo nell'atto di rivolgersi agli apostoli *palam*, apertamente, senza criptiche ambagi.

Per capire meglio come si realizzi il riuso dantesco dello stile evangelico, ci soccorre il secondo antecedente teorico della *collatio occulta*: quello relativo alla retorica del sublime, di cui appunto la *transumptio* può essere considerata una riproposizione. Nozione complessa e mal riconducibile a una definizione univoca, la *transumptio* indicava – secondo una nota formula di Fiorenzo Forti – la “magnanimità verbale” propria di un uso competente e adeguato delle arditezze formali inerenti allo *stilus tragicus* (Forti 1977): e cioè, stando alle indicazioni di Dante (*de Vulg. El.* 2.4.7-8): contenuto grave, versificazione superba, sintassi elevata e lessico eccelso. Appunto qui Erich Auerbach – collocando nella *Commedia* la rinascita medievale dell'antico sublime – vide “enunciate e spiegate per la prima volta, con intima comprensione e autentico ‘senso dello stile’, le antiche caratteristiche dello stile elevato” (Auerbach 1960, p. 202).

Le caratteristiche cui Auerbach pensava erano quelle enunciate nel famoso trattato *Περὶ ὑψους* (*Sul Sublime*) di Longino (1 sec. d. C.)³, dove il sublime è “l'eco della grandezza della mente” (9.2), l'esito di uno slancio intellettuale che, traendo linfa dall'elemento

³ Per l'identità e per la datazione dell'*Auctor de sublimitate*, vd. Longino (2022).

ὑπερφύεζ (sovrannaturale e divino) dell'uomo, può anche manifestarsi con parole semplici e misurate o addirittura senza alcuna parola. Lo attestano, nell'*Odissea*, il dignitoso silenzio dell'ombra di Aiace davanti alle vane lusinghe di Ulisse e, nel libro della *Genesi*, l'essenzialissimo cenno divino del *fiat lux*. La definizione longiniana del sublime come risonanza della *magnitudo animi* converge con la formula della "magnanimità verbale" che – lo abbiamo visto – riassume i poliedrici significati della *transumptio*, ivi compresi quelli relativi alla *dissimulatio artis*. Longino sa che, senza un adeguato controllo tecnico, la grandezza di un ingegno acceso dal πάθος rischia di scivolare in uno spontaneismo incontrollato giacché, "come spesso le occorre un pungolo (κέντρον), altrettanto spesso le occorre un freno (χαλινός)" (2.2). Appunto nei procedimenti della dissimulazione si realizza un perfetto equilibrio tra lo sprone della φύσις, e le redini della τέχνη, così che una giusta remora venga frapposta a una creatività troppo esuberante. Le figure (gli σχήματα), gli artifici stilistici, riescono eccellenti quando i trasporti della mente e del cuore, opportunamente calibrati, "sanno nascondere proprio questo: che si tratta di figure"; ma sanno nascondere perché gli scrittori più grandi imitano sempre il modo di fare della natura: "l'arte (τέχνη) infatti è compiuta quando sembra essere natura (φύσις); e la natura, a sua volta, colpisce nel segno quando racchiude in sé l'arte" (22.1). È lo stesso meccanismo dissimulatorio che poi, nella *collatio occulta*, farà sì che la *manus artis* operi con una immediatezza tale da sembrare la *manus naturae*.

4.

Ma la teoria del sublime che la retorica antica ci ha tramandato non è soltanto quella dello ὕψος di Longino. L'idea della δεινότης (ovvero della potenza stilistica, tanto nel senso della forza, quanto nel senso della capacità) proposta (tra il II e il I sec. a.C.) dal trattato *Sullo Stile* (*Περὶ ἐμπνεύσεως*) di Demetrio è infatti altrettanto importante per la definizione del sublime e attesta il medesimo interesse per le tecniche della dissimulazione⁴. La δεινότης si fonda sulla concisione (συντομία, *brevitas*) che, spiega Demetrio, "è utilissima a questo tipo di stile perché spesso tacere qualcosa ha un esito più δεινός, più potente" (*de eloc.* 253). Concorrono a questo esito gli accenti sfumati ed indiretti del λόγος ἐσηματισμένος (ovvero il *sermo figuratus*) e dell'ἔμφασις. Ci si avvale del discorso figurato quando, volendo muo-

⁴ Sul ruolo di Demetrio nell'antica estetica del sublime vd. Lombardo (2007).

vere un'esortazione o un monito a qualcuno (e anzitutto alle persone autorevoli), senza urtarne la suscettibilità, si procura che quanto non si dice riesca più significativo di quanto si dice. Nel discorso figurato, lo σχῆμα mantiene infatti la funzione di integumento dissimulatorio che, nel IV sec. a. C., gli assegna Zoilo di Anfipoli (*apud* Phoebamm., p. 44, 1-3 III Spengel): "schêma è fingere una cosa e intenderne un'altra". Ancora più efficace è l'ἐμφασις ovvero la destrezza nel maneggiare quel sottile strumento allusivo grazie al quale, come spiega Quintiliano (8.3.83), si offre a chi ascolta *altiozem intellectum quam quem verba per se ipsa declarant*, "un messaggio più profondo di quanto le parole, di per sé stesse, dichiarino". Collegata al verbo ἐμφαίνω, "faccio vedere", "mostro", l'ἐμφασις indica, in primo luogo, l'atto del "rendere visibile" o del "mettere in rilievo" (un significato ancora vivo nei calchi moderni del termine greco). In un senso più circoscritto, essa è tuttavia prossima – piuttosto che al "vedere" o al "mostrare" – all'"intravedere" e al "suggerire" e implica che tutte le realizzazioni dello stile potente vengano a organizzarsi come un repertorio di varietà aposiopetiche e allegoriche che disorientano l'uditorio attraverso un uso sagace dell'*obscuritas*: "Ci si serve dell'allegoria", spiega Demetrio, "come di un velame del discorso: infatti tutto ciò che rimane sottinteso riesce più temibile perché alcuni lo interpreteranno in un modo, alcuni in un altro modo. È probabile invece che una cosa troppo esplicita e trasparente venga disprezzata al pari di coloro che vanno in giro senza veli. Ecco perché i Misteri vengono formulati per mezzo di allegorie: perché vogliono suscitare stupore e brivido, come nell'oscurità della notte. E, in effetti, l'allegoria è simile all'oscurità e alla notte" (*de eloc.* 100-101). Lo sanno bene i lettori degli ultimi canti del *Purgatorio*, turbati e sbigottiti dalla "narrazion buia" di Beatrice. Proprio il rapporto tra l'allegoria e i Misteri lascia emergere il ruolo della δεινότης nel linguaggio religioso e anticipa la concezione del sublime destinata ad affermarsi nel Medio Evo, quando l'esigenza cristiana di stringere il più basso al più alto conferirà una nuova dignità letteraria alla vita concreta e alla realtà quotidiana, entro la quale Cristo si è manifestato, e la esprimerà attraverso un *sermo humilis* conforme alla maniera piana e disadorna della Sacra Scrittura. Così che Dante – come sappiamo – potrà definire la *Commedia* il poema "al quale han posto mano e cielo e terra" (*Par.* 25.2).

5.

Ma – diversamente da quanto pensava Auerbach – la manualistica antica non ignorava la mescolanza degli stili e sapeva che il su-

blime, proprio per la sua portata “urania” e insieme “ctonia”, può emergere dal corto circuito tra due estremi o, più precisamente, dall’atto del παραβάλλειν, cioè del “gettare presso” ovvero dell’“accostare” l’altezza e la semplicità, così da farne l’esito di un processo per l’appunto *parabolico*: nel senso della parabola geometrica e nel senso della parabola retorica. Come la figura geometrica della *parabola*, in quanto traiettoria curva, genera la metafora della *parabola* in quanto fenomeno o avvenimento in cui a una fase ascendente succede una fase discendente, così la figura retorica della παραβολή, nel senso della “similitudine,” genera la metafora della *parabola* in quanto apologo allegorico in cui un insegnamento morale viene deviato e dissimulato entro un breve racconto. Sempre nel Medio Evo, lo “stile parabolico” sarà sinonimo di scrittura semplice: e, per es., Boccaccio nel prologo (13-15) del *Decameron* spiegherà il valore delle sue novelle in termini di “favole o parabole o istorie”. Certo, le parabole hanno un sapore di favola, ma si tratta piuttosto della favola nel senso dell’antico αἶνος, il racconto allusivo contenente un monito nascosto, donde appunto deriva il termine αἰνιγμα. Pertanto nei Vangeli il linguaggio di Gesù è spesso un po’ evasivo ed enigmatico perché, secondo il celebre detto di Paolo (1 Cor. 13.12), in questa vita possiamo conoscere Dio solo *per speculum in aenigmate*. Donde la chiosa di Agostino (*de Trin.* 15.9.15): *aenigma est obscura allegoria*.

Maestro dell’arte di parlare in iscorcio, in modo che qualche cosa rimanga sempre sottintesa, Gesù s’esprime spesso con frasi misteriose, con aforismi e con parabole: piccole storie allegoriche talmente vicine alle tecniche dell’allusione e della brachilogia che, se Longino aveva potuto scoprire lo ὕψος nella dizione essenziale dei versetti dell’Antico Testamento (e in ispecie nella famosa formula del *fiat lux*), noi potremmo scoprire la δεινότης nello stile concentrato e sconcertante del Messia. L’esortazione finale delle parabole “chi ha orecchie per intendere intenda” (*Qui habet aures audiendi audiat*) può spiegare benissimo il meccanismo retorico dell’ἔμφασις inerente alla δεινότης, soprattutto se alle *aures* s’accoppiano gli *oculi* e al verbo *audire* il verbo *videre*. Come nel Vangelo di Marco (4.11-12), quando Gesù cita il profeta Isaia e dice ai discepoli: “A voi è stato confidato il mistero del Regno di Dio, a quelli di fuori invece tutto viene esposto in parabole, affinché ‘guardino ma non vedano, ascoltino ma non intendano, perché non si convertano e venga loro perdonato’ [Is. 6.9]”. Al pari delle novelle di Boccaccio, che dissimulano un’affilata arte narrativa in uno stile “umilissimo e dimesso”, la parabola evangelica lascia trasparire l’inquietante e profondo messaggio del Verbo divino da una breviloquenza scarna ed ermetica.

Dante conosce perfettamente le strategie di questo stile compresso e le applica nelle forme indirette di una *collatio occulta* che tuttavia sa all'occasione dischiudersi nella maniera più visibile della *collatio aperta*. Tale è il caso delle “parole nude” con cui Beatrice – come abbiamo accennato – si rende finalmente comprensibile al pellegrino secondo il modello di Cristo che, nel Vangelo di Giovanni (16.25), oppone esplicitamente i *proverbia* – ovvero le forme figurate, le similitudini – della sua predicazione alle forme manifeste della rivelazione finale: “Vi ho detto queste cose in similitudini (*in proverbiiis*, ἐν παροιμίαις); ma viene l'ora in cui non vi parlerò più in similitudini, ma apertamente (*palam*, ἐν παρησίᾳ) vi annuncerò il Padre”. Un annuncio che Dante rimodula con la voce di Beatrice (*Purg.* 33.100-102): “Veramente oramai saranno nude | le mie parole, quanto converrassi | quelle scovire a la tua vista rude”.

6.

A questo punto, il viaggio lungo il secondo regno sta per compiersi: la corrente del fiume Eunoé trasmette al pellegrino la memoria del bene, così come, nel canto xxxi, l'immersione nel fiume Lete gli aveva procurato l'oblio del male. Il poeta vorrebbe restituirci qualcosa del dolcissimo sapore di quelle acque, ma non può farlo perché – ci dice – non ha più spazio per scrivere e perché, d'altro lato, lo trattiene il “freno dell'arte” (*Purg.* 33.136-141):

S'io avessi, lettor, più lungo spazio
da scrivere, i' pur canterei in parte
lo dolce ber che mai non m'avría sazio;
ma, perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia più ir lo fren dell'arte.

La maggioranza dei commentatori riduce il freno dell'arte al rispetto delle proporzioni preposte alla scrittura poetica (o addirittura – e letteralmente – al numero delle carte, dei fogli, disponibili per la seconda cantica), senza minimamente percepire i meccanismi della *collatio occulta* attivi negli ultimi canti del *Purgatorio*. La tensione tra l'impulso dantesco a indugiare sugli effetti di quel *dolce ber* e il senso dell'autodisciplina formale ci fa però pensare all'antica esortazione longiniana a rattenere lo sprone (il κέντρον) dell'impazienza inventiva mordendo il freno (il χαλινός) di una sorveglianza tecnica che può, eventualmente, dissimulare sé stessa nei modi obliqui dell'allegoria o dell'ἔμφασις: il freno dell'arte non è infatti un

coibente tale da non farci immaginare, per l'appunto κατ'ἔμφασιν e nell'estrema concentrazione di un solo verso ("lo dolce ber che mai non m'avría sazio"), la sensazione inenarrabile di quel sorso prodigioso. Lo aveva compreso bene Peter Dronke quando aveva definito le ultime terzine del canto xxxiii "un brioso arabesco retorico in cui Dante, artista ormai pienamente cosciente dei propri mezzi, prende commiato facendo ricorso, in modo arguto e malizioso, all'aposiopesi" (Dronke 1986, p. 124).

In realtà, come si conviene a chi sa che l'*ars celandae artis*, l'arte di celare l'arte, presuppone l'*ars caelandae artis*, l'arte di cesellare l'arte (Ahl 1988), Dante è stato sempre pienamente cosciente dei propri mezzi e l'accordatura aposiopetica del suo linguaggio è emersa assai prima di questi versi finali; come assai prima si sono fatti avvertire quei modi arguti e maliziosi che di fatto sono la variante dantesca dell'affabile ironia del protagonista dei Vangeli. Parlatore ambiguo e sfuggente, asciutto e δεινός, Cristo sfida gli uomini che abbiano orecchie per intenderlo a mostrare il coraggio della loro fede e a correre il rischio d'interrogare una Verità che, quasi capovolgendo il senso originario dell'antica ἀλήθεια, si mostra in chiaroscuro e si nasconde sotto lo schermo di una tecnica semplice e insieme complessa, rassicurante e insieme dispaesante. Di questa tecnica Dante conosce tutti i segreti e ci invita perciò a interrogare i reconditi sensi del suo testo parlandoci come parla l'eletto a essere "senza fine cive | di quella Roma onde Cristo è romano".

Bibliografia

- Ahl F., *Ars est caelare artem* (Art in Puns and Anagrams Engraved), in Culler J. (a cura di), *On Puns. The Foundation of Letters*, Blackwell, Oxford-New York 1988, pp. 19-43.
- Auerbach E., *Camilla o la rinascita dello stile elevato*, in Id., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1960, pp. 165-213.
- D'Angelo P., *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Quodlibet, Macerata 2014 (2005¹).
- Dronke P., *Le fantasmagorie nel paradiso terrestre*, in Id., *Dante e le tradizioni poetiche medioevali*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 97-130.
- Forti F., *Magnanimitate. Studi su un tema dantesco*, Pàtron, Bologna 1977.
- Geoffroy de Vinsauf, *Poetria nova*, in Faral E. (a cura di), *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Champion, Paris 1962, pp. 194-262.

- Lombardo G., *Il sublime di Demetrio*, "Aevum Antiquum", 3, 2003 (ma 2007), pp. 135-154.
- Longino, *Il Sublime*, a cura di Lombardo G., Aesthetica-Mimesis, Milano 2022⁴.
- Teone, *Progymnasmata*, in Patillon M. (a cura di), *Corpus rhetoricum*, Les Belles Lettres, Paris.