

*Nei limiti dell'immaginazione (II): l'ultima iniziazione
alla luce attraverso tre similitudini analitiche
(‘Paradiso’ XXX 46-99)*

JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA
Universidad Complutense de Madrid
jivarelaortas@filol.ucm.es

RESUMEN:

A través del análisis de tres símiles analíticos del canto XXX del *Paradiso* (vv. 38-47, 82-87, 91-96), el artículo trata del cambio de visión que culmina en Dante-personaje en este momento del viaje, y del sentido teológico y literario de los «umbriferi prefazi» que ve antes de enfrentarse directamente con la rosa candida.

PALABRAS CLAVE: *Paraiso*, canto XXX, visión intelectual, visión imaginaria, *umbriferi prefazi*.

ABSTRACT:

Through the analysis of three analytic similes of *Paradiso* Canto XXX (lines 38-47, 82-87, 91-96), this article deals with the change of vision that culminates in Dante's character at this point of the journey, and with the theologic and literary meaning of the «umbriferi prefazi» that he sees before being in front of the mystic rose.

KEYWORDS: *Paradise*, Canto XXX, intellectual vision, imaginary vision, *umbriferi prefazi*.

1. I commenti e le analisi del canto XXX del *Paradiso*¹ concordano in generale con l'idea che ci troviamo in un momento speciale di cambiamento nel viaggio dantesco, che entra nella sua fase finale con l'arrivo nell'Empireo. Come ha spiegato Prudence Shaw:

It marks the end of the physical journey, the moment of arrival at the goal towards which the pilgrim has been striving since he lost his way in the dark wood. From this point on, his progress is measured purely in terms of his ability to see and his ability to understand. He travels forward in the intellectual sense only. But equally it marks a beginning: the beginning of Dante the character's final great effort, as a living man, to penetrate and comprehend the mystery of beatitude and of God; and the beginning of Dante the poet's final great effort, as an artist, to describe the visionary experience in which his journey culminates. (Shaw 1981: 191)

Gli studiosi concordano anche in altre due idee importanti: in questo canto, con l'entrata nell'Empireo, cioè in un ambito puramente intellettuale,² Dante scrittore si trova davanti al *tour de force* di rappresentarlo in immagini e parole umane, cioè sensitive, e, all'interno della logica nar-ratologica dell'opera, Dante narratore-commentatore (che a noi piace

¹ Questo canto, a causa della sua importanza nel disegno generale dell'opera («Thus, while it is also a commonplace in *lecturae* to claim special status for the canto upon which one just happens to be laboring, in this case there in perhaps more justification for doing so than may generally be said to be the case.», Hollander 1988: 2-3), è stato studiato da importantissimi dantisti e studiosi. Senza pretesa di esaustività, si vedano almeno: Savj-Lopez 1964, Binni 1968, Salsano 1974, Chiavacci Leonardi 1975, Scott 1977, Vallone 1986, Shaw 1981, Hollander 1988, Bologna 2001, Ariani 2010 e 2015.

² Non entreremo a fondo in questo articolo sulla natura dell'Empireo dantesco. Su questo tema, e particolarmente sul problema se c'è contraddizione o correzione dal *Convivio* alla *Commedia*, o piuttosto evoluzione, come ha suggerito recentemente Fioravanti, si veda almeno: Nardi 1967²: 139-166 e 167-214; Mellone 1959 e 1971; Gilson 2004: 87-97 [1974]; Moevs 2005: 15-35; Fioravanti 2011: 25-36; Cristaldi 2013; Pertile 2016; Pegoretti 2018.

chiamare anche Dante visionario) porta al suo culmine quella che è stata brillantemente denominata 'la guerra della lingua'.³ Corrado Bologna ha parlato della

teatrale ambientazione d'infinito del XXX del *Paradiso*, intesa fin dai primi versi, e nei dettagli, a misurare lo smisurato e immisurabile, a descrivere l'indescrivibile, così nello spazio come nel tempo, usando allo stremo della comunicabilità figure umane per dire "cose" e "pensieri" sovrumani, figure materializzate per fare intendere l'immateriale. (Bologna 2002: 464)⁴

L'altra idea chiave concordemente assunta nelle analisi è che nel canto si produce una progressione nella capacità visuale di Dante-personaggio, in un processo – che è quello appunto che vogliamo esaminare in queste pagine – che è stato chiamato da Prudence Shaw 'iniziazione':

It's a canto of initiation and acclimatisation into a completely new world; it is the first stage in a magnificent crescendo of light, joy and ecstatic fervour, whose true climax is in the final lines of the

³ È, come si sa, il titolo dell'opera di Giuseppe Ledda *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante* (Ledda 2002).

⁴ In diversi lavori, Marco Ariani ha introdotto brillantemente questo tema nella tradizione della teologia apofatica di stirpe dionigiana: «Accedendo all'Empireo l'*agens* si trova, di fatto, nell'assurdo di dover figurare un *locus intelligibilis* ("ciel ch'è pura luce: / luce intellettüal", vv. 40-41), un qualcosa dunque, per definizione, irrafigurabile con strumenti sensibili. Quella del xxx, più dei canti precedenti, è una vera e propria *figuratio infigurabilis*, un paradosso che deve essere sempre tenuto presente dal lettore di questi versi. Per sfidarne intrepidamente le assurdità Dante si arma della teosofia simbolica di Dionigi Aeropagita, che proprio delle immagini paradisiache più splendide faceva l'esempio principe della più turpe e sublime impotenza dei *symbola* (quelli che Dante chiama, in *Ep.*, XIII 83-84, *metaphorismi*) a restituire l'intelligibile, segregato nella *caligo superlucens* figurata, nel xxx, nel fluente fulgore della "rivera", rivelata da un "fulgor" che fascia e vela per svelarsi e lasciarsi "vedere" oltre il suo "nulla" (vv. 15 e 51)». (Ariani 2015: 895) Tratteremo più avanti le riuscite e gli eccessi di questa impostazione.

poem, where Dante's power to see and understand embraces the whole of creation through the creator.

The shape of the canto reflects in microcosm the shape of the whole poem. The movement is from lesser to greater light, from lesser to greater understanding. But in this canto a qualitative change occurs in Dante's mode of apprehension. His power to see is transformed, and as a result of this transformation he begins to be able to experience the mystery of beatitude directly, instead of apprehending it imperfectly through his limited human faculties. (Shaw 1981: 191-192)

Ariani ha parlato di *transformatio viatoris per claritatem*,⁵ in modo che, come suggerisce Shaw, nel canto si produce il culmine di un processo che in realtà ripercorre tutta la *Commedia*, e più decisamente tutto il *Paradiso*. Infatti lungo tutta la cantica Dante-personaggio si trasforma da cielo a cielo,⁶ ma, come abbiamo cercato di argomentare in altri lavori, nel canto XXX culmina non solo il processo di trasformazione generale di tutto il *Paradiso*, ma anche un processo di trasformazione finale che inizia con l'entrata nel Cristallino, cielo che ha la funzione di anti-Empireo e nel quale Dante vede – nell'immensa distanza ma grazie alla totale trasparenza del cielo – per la prima volta direttamente la luce di Dio come un punto incommensurabile, il che lo porta a un *accessus ad Empireum* molto ben scandito, e cioè *accessus ad lucem* che finisce e culmina appunto nel nostro canto e più precisamente nei suoi versi 97-99.⁷

⁵ È il titolo della sua *lectura* (Ariani 2015).

⁶ Si ricordi *Pd.* V 97-99, nella prima salita da un cielo nel successivo: «E se la stella si cambiò e rise, / qual mi fec'io che pur da mia natura / trasmutabile son per tutte guise!».

⁷ Abbiamo difeso questa idea in Varela-Portas 2001, 2002, 2012 e 2019. Infatti abbiamo voluto presentare questo articolo come continuazione di Varela-Portas 2012, anche se, in realtà nel mezzo a entrambi si dovrebbe situare Varela-Portas 2001, come se fossero tre capitoli in successione. In Varela-Portas 2002 e nella prima parte di Varela-Portas 2019 abbiamo riassunto la questione e aggiunto ulteriori argomenti.

La nostra ipotesi è che questo processo suppone, nell'allegoria generale dell'opera per cui Dante-personaggio allegorizza la *mens in Deum* nel suo *Itinerarium*, l'abbandono della conoscenza attraverso immagini e l'accesso alla conoscenza attraverso la luce, cioè, in parole più tecniche, l'abbandono –progressivo, come diciamo – della visione immaginaria che apprende la verità attraverso somiglianze dissomiglianti (*dissimiles similitudines*) e l'accesso alla visione intellettuale che l'apprende attraverso somiglianze somiglianti (*similes similitudines*).⁸ A differenza di quanto succede di cielo in cielo lungo il cielo astrale, questo cambiamento non è un'intensificazione quantitativa della vista-conoscenza di Dante, ma un cambiamento qualitativo: la vista di Dante, alla fine del processo, si è 'trasmodata', come si 'trasmoda', entrando nell'Empireo, la bellezza di Beatrice (XXX 16-33) e si dovrà 'trasmodare' la poesia dello stesso Dante per andare avanti con la narrazione. D'ora in poi la vista di Dante-personaggio riceve *similitudines* che non hanno residui dissomiglianti, cioè immaginari, o, svelando l'allegoria, la *mens in Deum* riceve direttamente gli intelligibili attraverso la visione intellettuale, diversa da quella immaginaria e da quella corporale che hanno mediato la conoscenza di Dante-*mens in Deum* fino a questo momento durante il viaggio nell'aldilà.⁹

⁸ O *similitudo intelligibilis*, come la chiama Tommaso in *Somma Teologica* II-II q. 173 a. 2 ad 2 (citiamo da Tommaso d'Aquino 1996; solo in caso di necessità citeremo il testo latino; d'ora in poi per identificare quest'opera useremo l'abbreviatura *ST*).

⁹ Facciamo riferimento ai tre tipi di visioni che Agostino definisce nel *De Genesi ad litteram*, e che, secondo noi, strutturano tutto il viaggio dantesco. La visione intellettuale è quella che agisce nel soggetto visionario quando arriva «in illam regionem intellectualium vel intelligibilium [...], ubi sine ulla corporis similitudine perspicua veritas cernitur; nullis opinionum falsarum nebulis offuscatur» (Agostino, *De Genesi*... XII 26 54; San Agustín 1969: 1013-1014), la *regio* dove si contempla la «claritas Domini, non per visionem significantem, sive corporalem, sicut visa est in monte Sina; sive spiritualem, sicut vidit Isaias, vel Ioannes in Apocalypsi: sed per speciem, non per aenigmata, quantum eam capere mens humana potest, secundum assumentis Dei gratiam, ut os ad os loquantur ei quem

Ora, in questo processo visionario e gnoseologico, che si inizia con gli accecamenti di Dante nel cielo delle stelle fisse, i quali mostrano l'insufficienza del suo modo di vedere-conoscere fino a quel punto,¹⁰ i versi 46-99 del canto XXX del *Paradiso* sono l'ultima fase e comportano il 'trasmodamento' finale della vista di Dante – e cioè della conoscenza della *mens in Deum*. In essi, tre similitudini analitiche risultano, come al solito, fondamentali per capire le implicazioni gnoseologiche – cioè allegoriche – di quanto sta succedendo, e la loro analisi ci permetterà di approfondire le conseguenze e le implicazioni del cambiamento visionario-gnoseologico.¹¹

2. L'Empireo, com'è risaputo, è un'aggiunta cristiana, come sede del Paradiso celeste, alla concezione tolemaica dei novi cieli materiali, che Dante, a differenza di concezioni anteriori, e persino contro quello che lui stesso aveva scritto nel *Convivio*, concepisce ora come un 'non-luogo' incorporeo, increato, alieno al mondo materiale, e conformato da una luce intellettuale, non sensibile, la quale, perché è da sé la pura verità («l'alta luce che da sé è vera», XXXIII 54), contiene in sé amore, bene e letizia (XXX 38-42), cioè gli elementi essenziali della beatitudine. È quindi logico che la similitudine iniziale del canto (vv. 1-15) indichi nel suo senso letterale che l'ascesa dal Cristallino all'Empireo – per la prima volta non prodotta,

dignum tali Deus colloquio fecerit; non os corporis sed mentis.» (*Ibidem*). Con la visione intellettuale, la mente affronta «ea substantia quae nullam corporis similitudinem gerit» (*Ivi* XII 3 6), e questo tipo di sostanza è percepita con «alia quadam visione, alia luce, alia rerum evidentia, et ea longe caeteris praestantior atque certior» (*Ibidem*). La nuova conoscenza, quindi, comporta un'immediata evidenza, in cui l'indissolubile unione fra intelligibile e '*intellectum*' rende innecessario un processo semiotico di decodifica delle immagini.

¹⁰ Come abbiamo cercato di mostrare in Varela-Portas 2012.

¹¹ In Varela-Portas 2004 abbiamo fatto un' 'analisi inversa' di questo passo, partendo dai significati e arrivando al testo, per mostrare l'uso semiotico che Dante fa dell'immaginazione.

si badi bene, dall'illuminazione degli occhi e del viso di Beatrice –, anche se la possiamo supporre estremamente rapida, si produce in un apprezzabile lasso di tempo, che si corrisponde con l'immensa distanza, non tanto fisica quanto ontologica, che con essa si attraversa. Dante e Beatrice salgono approssimandosi al punto-Dio che si vedeva nell'incalcolabile distanza dal Cristallino, in modo che i cerchi angelici si dileguano progressivamente con l'aumento della luce, all'interno della quale finalmente finisce l'ascesa e Dante non vede nulla tranne la nuova bellezza 'trasmodata' di Beatrice.¹²

Come dicevamo, culmina adesso una transizione molto elaborata dal mondo materiale e immaginario all'ambito immateriale e intellettuale che incominciò con l'incapacità visiva di Dante nel cielo delle stelle fisse, continuò nel Cristallino con il nuovo modo di mostrare la verità dell'immagine che si vede lontanissimo nell'Empireo, e con il nuovo modo di vedere incipientemente la verità da parte di Dante – già con una nuova evidenza ma ancora molto lontana –, e finirà con grande giubilo nei versi 95-99 del canto XXX e la sua triplice apparizione in rima del verbo «vidi» quando finalmente Dante vedrà, manifestamente, la candida rosa e le sue due milizie. Da questo momento in poi, le immagini rappresenteranno la visione intellettuale per la quale la mente umana nell'ultima tappa del suo cammino verso Dio riceve direttamente nell'intelletto gli intelligibili puri, le somiglianze somiglianti, senza mediazione dell'immaginazione.

Per arrivare però a questo momento culminante, Dante ha bisogno di una preparazione della vista, come la mente umana necessita di essere rafforzata per accedere a quest'ultimo tipo di visione. Questa preparazione ha quattro fasi: a) appena entrato nell'Empireo, stato di incapacità di vedere per eccesso di luce, nel quale vede solo Beatrice, mentre ascolta la sua 'definizione' dell'Empireo (vv. 16-45); b) subito abbagliamento

¹² Ovviamente la lunga similitudine meriterebbe un'analisi approfondita che però renderebbe ora troppo lungo e pesante il nostro discorso. Basti semplicemente sottolineare che tramite essa l'ascesa si presenta come un allontanamento dell'ombra terrestre e un solo apparentemente contraddittorio sprofondare nel mezzogiorno.

causato da una ‘luce viva’ che lo avvolge come un velo e gli impedisce di vedere, ma che così lo prepara per l’imminente visione (vv. 46-54); c) rinascita della vista di Dante con una più grande capacità che gli permette di vedere un meraviglioso *locus amoenus* attraversato da un fiume di luce, paesaggio che, come informa Beatrice, non è che una anticipazione immaginaria di quello che vedrà dopo (vv. 61-81); d) per indicazione di Beatrice, Dante ‘beve’ con gli occhi quell’acqua di luce e allora il fiume si trasforma, e dispiega davanti alla sua vista la visione manifesta di angeli e beati (vv. 82-96), che Dante contempla in modo completamente nuovo, senza essere sottomesso a regole fisiche naturali (vv. 118-123). Questo trattenuto e progressivo accesso finale alla visione intellettuale, che meraviglia per la sua ricchezza figurativa e la mobilità delle immagini, si produce prima per un cambiamento qualitativo nella vista di Dante, grazie all’abbagliamento della luce viva, e poi per l’aumento dell’intensità e potenza in questa nuova vista, che acquisisce bevendo l’acqua di luce. Come spiega il narratore-commentatore, questa doppia luce, prima diretta (‘luce’), poi riflessa nel punto più alto del primo mobile (‘lume’), dove acquisisce la sua apparenza (v. 106) che Dante vede – prima come fiume e poi come immenso cerchio – è la luce della gloria (*lumen gloriae*), una luce emanata da Dio che dispone l’intelletto umano e quello angelico conferendogli soprannaturalmente potenza per vederLo direttamente (vv. 100-102).

In quel momento, potenziato da quella luce, Dante vede un fiume di luce che scorre tra due rive piene di fiori, e dal quale entrano ed escono, per posarsi su di esse, faville vive. A questo punto, Beatrice chiarisce esplicitamente che quello che vede si tratta di una visione immaginaria:

Anche soggiunse: «Il fiume e li topazi,
 ch’entrano ed escono e ’l rider de l’erbe
 son di lor vero umbriferi prefazi.
 Non che da sé sian queste cose acerbe;
 ma è difetto da la parte tua,
 che non hai viste ancor tanto superbe».

(*Paradiso* XXX 76-81)

I commenti concordano sul senso dell'espressione «umbriferi prefazi», che include nell'aggettivo l'immagine tradizionale dell'*obumbratio*, cioè dell'ombra come occultamento immaginario.¹³ Solo per citare alcuni esempi: «sono prefigurazioni della verità che in essa si racchiude velata. *Prefazi* (da un basso latino *prefatium*) implica l'idea di anticipazione; *umbriferi*, di velamento, adombramento» (Sapegno); «*prefazi* esprime l'idea di cosa apparente prima di tempo [...], *umbriferi*, quella di una forma immaginosa sotto cui è nascosto il vero, la vera essenza o realtà della cosa» (Casini-Barbi); «*ombriiferi*, che danno quasi l'ombra, una debole immagine (*Par.* I 23) di quel che sono veramente; una allegoria in azione, che “sotto bella menzogna, asconde la verità”» (Torraca).¹⁴

A questo punto, la domanda sorge spontanea: perché, se Dante ha già visto – anche se a immensa distanza dal Cristallino – ciò che rappresenta somiglianze intelligibili, gli si manifestano adesso di nuovo somiglianze immaginarie, in modo da compiere così un 'passo indietro' nel suo processo visionario-gnoseologico? Perché, se la sua facoltà visiva è stata resa capace di vedere, anche se incipientemente, rappresentazioni della visione intellettuale, adesso Beatrice dice a Dante «non hai viste ancor tanto superbe» (XXX 81)? Si osservi come la spiegazione di Beatrice si può segmentare in due informazioni diverse. Nel primo segmento (vv. 76-78) annuncia a Dante che quello che ha davanti sono «umbriferi prefazi», e subito dopo deve spiegare (vv. 79-81) che ciò che vede, in sé stesso, non è di natura difettoso, immaturo («acerbe»), ma che il difetto è piuttosto nella vista di Dante. È da notare che il «Non che» che apre la struttura implica che Dante suppone – o potrebbe supporre – che si trovi davanti una visione che allegorizza di nuovo la visione immaginaria, come nei cieli

¹³ Come in *Pd.* XXIII 79-87 e XXV 118-123, per le cui analisi vd. Varela-Portas 2003: 271-272 e 2012: 237-239.

¹⁴ Tranne indicazione in senso contrario, citiamo i commenti alla *Commedia* dal sito web del The Dartmouth Dante Project, i cui promotori e curatori (<https://dante.dartmouth.edu/about.php>) ringraziamo vivamente. Vd. anche la voce «Prefazio» nella *Enciclopedia Dantesca* (S/A 1973).

astrali, e che Beatrice voglia affrettarsi a correggere questa supposizione: il problema si trova nella vista di Dante, non nella natura delle immagini.

Qual è quindi questo problema? Cosa è successo alla vista di Dante e perché? La risposta a queste domande la ritroviamo nella similitudine che ci descrive l'accecamento di Dante nell'entrare nell'Empireo.

3. Già dentro l'Empireo, quando Beatrice spiega a Dante dove si trova e cosa vedrà di seguito (XXX 38-44), questo viene abbagliato da una luce, che lo circonda e lo avvolge:

Come subito lampo che discetti
li spiriti visivi, sì che priva
da l'atto l'occhio di più forti obietti,
così mi circumfulse luce viva,
e lasciommi fasciato di tal velo
del suo fulgor, che nulla m'appariva.

(*Paradiso* XXX 38-44)

Per alcuni commentatori, il paragone presenta un problema di lettura che Bosco e Reggio riassumono così:

Secondo alcuni il senso è: cosicché priva l'occhio di vedere oggetti più luminosi, riferendo *l'atto a di più forti obietti*. Altri, invece, e forse meglio intendono «privare l'occhio nell'atto» come «privarlo della sua capacità di tradurre in atto la potenzialità visiva» per cui il senso sarebbe «cosicché rende l'occhio incapace di percepire altri oggetti», e quindi essi sono forti, cioè eccedono la sua facoltà.

In verità, non si capisce come si possa adeguare al testo a livello sintattico questa seconda soluzione, cioè se «di più forti obietti» non ha come complemento «atto», non avrebbe nessuna posizione sintattica nella struttura, visto che non può essere complemento di «occhio» per incompatibilità semantica. In più, quest'interpretazione implica l'uso non restrittivo dell'aggettivo «forti», il quale è incompatibile con l'uso comparativo «di

più forti» come lo richiede il complemento specificativo ('i più forti del lampo, e non i meno forti'). In questo modo, l'unica maniera possibile di comprenderlo è 'sì che priva l'occhio da l'atto di più forti obietti'. La luce quindi priva l'occhio dall'atto di oggetti più forti, cioè impedisce che oggetti più forti diventino atto nella vista. L'espressione è precisa dal punto di vista tecnico per quanto, secondo il paradigma scientifico medievale, la visione si realizza quando qualcosa di visibile in potenza passa, grazie all'effetto della luce, a visibile in atto. «Lux facit quod color qui est visibilis in potentia fiat visibilis in actu», spiega Tommaso in *ST I* q. 67 a. 3 ad 3 e *I* q. 79 a. 3 ad 2. Il problema che suppone questa lettura è piuttosto di altra natura, e riguarda il comparativo «di più forti obietti».

Ciò che dice il paragone è che la luce del lampo priva l'occhio dal vedere «più forti obietti» che non lo stesso lampo. In generale, si intende l'aggettivo «forti» come 'intensi, luminosi', in maniera che il senso sarebbe che 'il lampo priva l'occhio dal vedere oggetti più luminosi'. Ma, ha senso logico questa idea? In primo luogo, esistevano oggetti più luminosi di un lampo? In secondo luogo, e soprattutto, una luce intensa impedisce di vedere un'altra luce ancora più intensa o impedisce, per davvero, di vedere gli oggetti materiali, nei loro contorni e forme? Abbiamo appena compreso come ciò che con la luce passa da potenza ad atto è il colore dell'oggetto e assieme a esso, naturalmente, la sua figura, che diventa fantasma. In realtà, la parola «obietto» non si può associare alla luce, poiché non arriva all'occhio come intenzione, ma come essenza. «Lux non videtur per aliquam similitudinem, sed per essentiam suam informat oculum», dice Tommaso in *ST I* q. 56 a. 3, e lo spiega così in *ST I*, q. 67, a. 3, co.:

Dissero alcuni che la luce non ha nell'aria un essere fisico, come il colore nella parete, ma intenzionale, come l'immagine del colore nell'aria. Questo però non può ammettersi per due ragioni. Primo, perché la luce dà una denominazione all'aria; difatti l'aria diventa con essa attualmente luminosa. Il colore invece non la denomina, poiché non diciamo: aria colorata. Secondo, perché la luce pro-

duce il suo effetto nella natura: infatti i raggi del sole riscaldano i corpi. Le entità intenzionali invece non causano mutazioni fisiche.

Quindi, ciò che dal lampo arriva all'occhio non è la sua intenzione sensibile, ma la sua luce, il che significa che il lampo è un oggetto che illumina come conseguenza della sua forma sostanziale e la sua luce è una qualità attiva, vale a dire una qualità che causa cambiamenti in altri soggetti, i quali subiscono una passione, cioè sono pazienti (vd. *ST I q. 67 a. 3*).¹⁵

Dall'altra parte, e per continuare il ragionamento, ciò che la luce del lampo provoca nell'occhio, secondo il paragone, è «discettare li spirti visivi», cioè 'disperdere' o 'disgregare' i fluidi pneumatici che, attraverso il nervo ottico, passano dalla pupilla all'immaginazione. Il risultato di questa disgregazione viene spiegato in *Convivio III IX 14*:

E per essere lo viso debilitato, incontra in esso alcuna disgregazione di spirito, sì che le cose non paiono unite ma disgregate, quasi a guisa che fa la nostra lettera in su la carta umida: e questo è quello per che molti, quando vogliono leggere, si dilungano le scritture de li occhi, perché l'immagine loro vegna dentro più lievemente e più sottile; e in ciò più rimane la lettera discreta.¹⁶

¹⁵ «Interpretando el pensamiento de Santo Tomás, la *cualidad* se suele definir como un accidente modificativo o determinativo de la sustancia en sí misma. Se divide en hábito y disposición, *potencia* e impotencia, *pasión* y *pasibilis qualitas*, forma y figura. De esta división nos interesa señalar por su incidencia en el artículo [della *Somma* tomista I q. 67 a. 3] los términos *potencia*, que, a su vez, se califica *activa* cuando un sujeto, en virtud de la cualidad que le es propia, puede causar algún cambio en otro sujeto, de ahí la expresión *cualidad activa* que se encuentra en este artículo; y *pasión*, que indica la alteración que conduzca a la adquisición de una cualidad que conviene a la naturaleza del paciente». (Rodríguez Gutiérrez 1988: 631). La caratteristica della luce qui descritta è quella che permette di presentarla come il correlativo letterale della luce intellettuale divina, anch'essa causa di cambiamenti nel soggetto paziente.

¹⁶ Citiamo dall'edizione di Gianfranco Fioravanti (Alighieri 2014).

È esperienza comune che l'inchiostro su carta bagnata si spanda facendo sì che i contorni delle lettere sfumino. Ciò che quindi la disgregazione dello spirito visivo causa è che i contorni e i profili, cioè il fantasma o l'intenzione degli oggetti, diventino sfocati, e che l'immagine risulti così meno chiara e meno definita (venga dentro all'occhio meno lieve e sottile).

Per tanto, la luce impedisce all'occhio di vedere oggetti più nitidi che il lampo, il quale evidentemente, come intenzione (come figura) e non come luce, raggiunge l'immaginazione debilitato. Si ricordi a questo punto il paragone di *Paradiso* III 10-18:

come per acque nitide e tranquille
 [...] arrivan d'i nostri visi le postille
 debili sì che perla in bianca fronte
 non vien *men forte* a le nostre pupille.

Si capisce come la perla su una fronte bianca si vede debolmente perché il suo profilo non è ben definito, di modo che l'aggettivo 'forte' indica 'ciò che si delinea o si fissa più intensamente nell'immaginazione'.¹⁷ Crediamo quindi che sia questo il senso di «più forti obietti»: la luce del lampo impedisce all'occhio che oggetti più nitidi di lui passino da visibili in potenza a visibili in atto, cioè che si fissino nell'immaginazione come fantasmi, il che, a nostro parere, risulta più consono a ciò che realmente succede in un abbagliamento. Ora, passando questa caratteristica dal mondo immaginario terrestre che è il secondo termine del paragone all'ambito intellettuale celeste che è il primo termine dobbiamo considerare che quello che la luce dell'Empireo impedisce a Dante di vedere sono figure di luce che si imprinono nell'intelletto con più forza e definizione che la stessa luce che lo abbaglia.

¹⁷ Anche se si preferisce la variante «non vien men tosto a le nostre pupille» il nostro ragionamento non verrebbe meno, perché il termine «debili» implica il suo antonimo «forte».

Questo implica che nella similitudine agisce in fondo la distinzione tra oggetto che si vede e luce che permette o impedisce, per eccesso o per difetto, che l'oggetto si veda, la quale viene considerata come il principio che produce la visione: «omnis qui illuminatur percipit illuminationem ex parte obiecti, non autem semper ex parte principii», dice Tommaso in *ST I* q. 111 a. 1 ad 3. Quest'articolo della *Somma* trasferisce quest'idea al suo corrispondente correlativo nell'ambito della luce intellettuale:¹⁸

L'operazione intellettuale e l'illuminazione possono considerarsi da due lati. Primo, da parte dell'oggetto conosciuto: e, da questo lato, chiunque intende, o è illuminato, conosce d'intendere e di essere illuminato, perché conosce l'oggetto che a lui si è presentato. Secondo, da parte del principio conoscitivo: e, da questo lato, non chiunque intende una verità sa pure che cosa sia l'intelletto, principio dell'operazione intellettuale. (*ST I* q. 111 a. 1 ad 3)

Si deve quindi intendere che la luce-intelletto è il principio del vedere-capire e l'oggetto che si vede-oggetto che si conosce è l'oggetto del vedere-capire.

Ritornando alla similitudine, si può adesso capire bene il *tertium comparationis*: così come la luce (principio del vedere) impedisce momentaneamente la vista di oggetti nitidi, allo stesso modo il lampo che abbaglia Dante impedisce momentaneamente la vista delle immagini intellettuali, 'veraci', nitide, che si trovano nell'Empireo. Possiamo quindi dedurre che la luce che acceca Dante, cioè che, malgrado il fatto di essere il principio della visione, impedisce la vista dell'oggetto, rappresenta il principio del

¹⁸ D'accordo con il famoso principio (che sta alla base della maggior parte delle allegorie del *Paradiso*) che stabilisce che «lumen, secundum quod ad intellectum pertinet, nihil est aliud quam quaedam manifestatio veritatis; secundum illud ad *Ephes. V, omne quod manifestatur, lumen est. Unde illuminare nihil aliud est quam manifestationem cognitae veritatis alteri tradere»* (*ST I* q. 106 a. 1 co.). Ma si veda anche *I* q. 67 a. 1 co.

capire dell'intelletto, della *mens in Deum*, quando si scontra con la luce divina che lo offusca.¹⁹

Sappiamo, come abbiamo già detto, che la luce che abbaglia Dante è la luce intellettuale (v. 40) attraverso la quale Dio prepara la conoscenza umana alla visione finale, come dice Beatrice:

«Sempre l'amor che queta questo cielo
accoglie in sé con sì fatta salute,
per far disposto a sua fiamma il candelò».

(*Paradiso* XXX 52-54)

In effetti, così come la luce fisica è la qualità attiva che modifica il soggetto che la riceve, allo stesso modo lo è la predisposizione (*ST* I-II q. 49 a. 2) con cui si 'dispone' (in senso tecnico) l'intelletto che la riceve (il candelò) per vedere Dio (sua fiamma).²⁰ E allo stesso modo in cui la luce è un'essenza che informa l'occhio, come abbiamo già detto, «*ipsa essentia Dei fit forma intelligibilis intellectus*» (*ST* I q. 12 a. 5 co.). E, certamente, allo stesso modo che la luce non è una somiglianza, ma un'essenza «*lumen istud non requiritur ad videndum Dei essentiam quasi similitudo in qua Deus videatur, sed quasi perfectio quaedam intellectus, confortans ipsum ad videndum Deum. Et ideo potest dici quod non est medium in*

¹⁹ Si capisce che, arrivati ormai agli ultimi momenti del viaggio, allegoria e anagogia si fondono. L'immaginazione fattasi intelletto, ciò che Dante converte in allegoria (intelletto immaginario o immaginazione intellettuale) è molto simile a ciò che converte in anagogia, la *mens*, composta appunto da intelletto e volontà (appetito razionale) e appetiti controllati razionalmente. Tutto ciò è logico se pensiamo che la visione intellettuale (allegoria) e la percezione intuitiva di Dio (anagogia) quasi coincidono.

²⁰ La similitudine implicita è più precisa di quanto potrebbe sembrare a un primo sguardo: l'intelletto umano, cioè il candelò, viene predisposto dal *lumen gloriae* ricevendo in sé gli intelligibili divini che poi, nel momento della visione-conoscenza, si accendono nello stesso intelletto come una fiamma, seguendo il principio gnoseologico basilico secondo il quale quello che si conosce deve essere prima nell'intelletto come intelligibile in potenza.

quo Deus videatur, sed sub quo videtur» (*ST I* q. 12 a. 5 ad 2). Bisogna quindi differenziare la luce della gloria come principio della visione («lume è la sù che visibile face / lo creatore a quella creatura / che solo in lui vedere ha la sua pace», vv. 100-102) dagli intelligibili che la stessa luce permette di raggiungere, cioè l'oggetto della visione, il creatore reso intelligibile all'uomo.

Questa distinzione è quindi chiave per capire la visione intellettuale: da un lato troviamo gli intelligibili che l'anima vede, e dall'altro la luce che illumina per vederli. Agostino intitola il capitolo 31 del libro XII del *De Genesi ad litteram* «In intellectuali visione alia sunt quae in anima videtur, aliud lumen quo ipsa illustratur», e spiega che davanti a questa luce, la ragione umana vacilla ed è meno efficace. Ciò si deve al fatto che la luce è lo stesso Dio o, per essere più precisi, è lo stesso Dio fattosi comprensibile all'uomo, come dice Tommaso («Non igitur potest intellectus creatus Deum per essentiam videre, nisi in quantum Deus per suam gratiam se intellectui creato coniungit, ut intelligibile ab ipso», *ST I* q. 12 a. 4 co.), e ciò spiegherebbe come, di fronte a essa, l'intelletto umano venga meno:²¹

Aliud autem est ipsum lumen, quo illustratur anima, ut omnia vel in se vel in illo veraciter intellecta conspiciat: nam illud iam ipse Deus est, haec autem creatura, quamvis rationalis et intellectualis ad eius imaginem facta, quae cum conatur lumen illud intueri, palpitat infirmitate, *et minus valet*. Inde est tamen quidquid intellegit sicut valet. Cum ergo illuc rapitur, et a carnalibus subtracta sensibus, illi visioni expressius praesentatur non spatiis localibus, sed modo quodam suo, etiam supra se videt illud, quo adiuta videt quidquid etiam in se intellegendo videt. (Agostino, *De Genesi ad litteram* XII 31 59; *San Agustín* 1969: 1022)²²

²¹ È importante questa sfumatura, come vedremo in seguito, poiché si tratta della stessa situazione che succede con la capacità visiva di Dante, che diminuisce. Ed è per ciò che Beatrice dà la colpa della cecità alla vista di lui e non alla natura delle immagini.

²² «Una cosa diversa è però la Luce, dalla quale è illuminata l'anima perché possa

Bisogna ricordare a questo punto che ciò che succede a Dante – e nel livello allegorico-anagogico all'intelletto di fronte alla luce divina – è un calo della capacità visiva che aveva già raggiunto. Si osservi come, per riferirsi a questa mancanza di visione di Dante, Beatrice usi il termine «difetto» («ma è difetto da la parte tua»), che implica sì l'arrivo a un certo livello di perfezione ma con ancora qualche carenza o limite. La vista, pertanto, diminuisce,²³ come l'intelletto *minus valet*, viene meno, diventa meno efficace di quanto era prima dell'impatto della luce di Dio.

Dante è esposto quindi alla luce di Dio stesso, che appare in forma di luce della gloria;²⁴ ed è perciò normale che la sua vista, ridotta, faccia un 'passo indietro' nella sua capacità, non sia «ancor tanto *superba*» e resti cieco, cioè momentaneamente precluso alla contemplazione degli intelli-

vedere, comprendendole conformi alla verità, le cose sia in se stessa sia in questa Luce. Questa Luce infatti è Dio stesso, mentre l'anima è una creatura la quale, benché razionale e intellettuale, fatta a immagine di lui, quando si sforza di contemplare quella Luce, batte le palpebre a causa della sua debolezza e non riesce a vederla interamente. Eppure è per mezzo della Luce ch'essa comprende ogni cosa per quanto ne è capace. Quando dunque l'anima è rapita là e, per essere stata sottratta ai sensi carnali, è resa presente in modo più distinto di fronte a quella visione – non per il fatto d'esserle più vicina nello spazio fisico, ma per un certo modo che è proprio della sua natura – e al di sopra di sé vede la Luce, mediante la cui illuminazione vede tutto ciò che vede anche in sé con l'intelletto». (traduzione dal sito web <http://www.augustinus.it/index2.htm>)

²³ Come spiega limpidamente Prudence Shaw: «Beatrice explains in line 78 [...] that the river, the sparks and the flowers 'son di lor vero umbriferi prefazi'. They are 'foreshadowings' or 'prefigurings' of their true selves; they appear to Dante in this form because his eyesight is not yet strong enough to perceive them as they really are. We are not dealing here with another qualitative change. It is simply that Dante's eyes discern imperfectly as yet, we might almost say, he is not looking hard enough». (Shaw 1981: 204)

²⁴ Nella rappresentazione dantesca dell'Empireo, la luce di Dio sta sopra la rosa mistica, mentre la luce della gloria, come raggio proprio, riflette nel cristallino e si stende nel cielo formando l'interno della rosa nella quale si riflette. Si veda XXX 100-114.

gibili della visione intellettuale, di quelle immagini veraci, somiglianze intelligibili che comporranno la candida rosa dei beati e ciò che contiene. Si può a questo punto stabilire uno stretto parallelismo:

TERMINE DI COMPARAZIONE	TERMINE COMPARATO	SIGNIFICATO ALLEGORICO- ANAGOGICO
La luce del lampo (principio della visione) in un primo momento impedisce di vedere i contorni nitidi degli oggetti, le immagini precise (oggetti della visione) perché fa sì che colui che vede perda momentaneamente la sua capacità visiva.	La luce dell'Empireo impedisce a Dante, in un primo momento, di vedere le immagini veraci, definite, che lì si trovano, perché fa sì che la sua capacità visiva venga momentaneamente meno.	La luce della gloria (principio della conoscenza) impedisce, in un primo momento, di conoscere le somiglianze intelligibili nelle quali Dio si trasforma per l'uomo, perché la mente dell'uomo, momentaneamente, <i>palpitat infirmitate e minus valet</i> .

Possiamo a questo punto capire la necessità di presentare di nuovo a Dante visioni immaginarie. La luce del lampo fa sì che la vista venga meno. Allo stesso modo diminuisce la vista di Dante, accecato dalla luce dell'Empireo, il che rappresenta il momentaneo 'passo indietro' della mente, dell'intelletto che vacilla davanti alla luce della gloria, 'diventa meno efficace', *minus valet*. Ciò vuol dire che ritorna per un istante alla sua visione-conoscenza inferiore, immaginaria, per innalzarsi di nuovo a partire da essa e acquisire ormai definitivamente la capacità visiva necessaria per vedere nella luce, così come farà Dante («vel in se vel in illo [lume]», dice Agostino), le somiglianze intelligibili e cioè ciò che – di nuovo parafrasando Agostino – nel momento di vedersi si capisce. Questo processo viene descritto con due nuove similitudini che ci guideranno con precisione nella natura delle immagini intelligibili che Dante vede, e

cioè della conoscenza intellettuale infusa della mente o nell'ultima tappa del suo cammino verso Dio.

4. Non appena Beatrice l'avverte di quanto è successo alla sua capacità di visione, e cioè, appena comprende che ciò che ha davanti non è un'immagine intelligibile, ma ombrosa, velatasi, Dante si sporge sopra quella luce fluviale con l'intenzione di migliorare la sua capacità visiva-conoscitiva. Il fatto è descritto con la seguente similitudine:

Non è fantin che sì sùbito rua
col volto verso il latte, se si svegli
molto tardato da l'usanza sua,
come fec'io, per far migliori spegli
ancor de li occhi, chinandomi a l'onda
che si deriva perché vi s'immegli;

(*Paradiso* XXX 82-87).

Riteniamo che la comparazione non presenti grandi difficoltà di comprensione, tanto a livello letterale, come allegorico.²⁵ L'azione si svolge in quattro momenti che rappresentano ognuno un punto del processo di accecamento e di progressivo recupero della vista che Dante sta soffrendo:

²⁵ «Some critics have found this image ill-judged: we are brought back with a jolt from the sublime to the mundane reality of babies and their needs. Momigliano, for example, describes it as *meschina*, 'mean' or 'poor'. But its use here is effective, because it continues the thirst theme and emphasises the naturalness and instinctiveness of wanting to satisfy this thirst. It also enables Dante to make a telling contrast with the later image of an infant behaving unnaturally and self-destructively in lines 139-41». (Shaw 1981: 205)

TERMINE DI COMPARAZIONE	TERMINE COMPARATO
Il bambino dorme più tempo del solito.	Accecato, Dante vede un'immagine velata, immaginaria, ben oltre ciò che dovrebbe essere.
Il bambino si sveglia.	Dante viene svegliato da Beatrice che lo informa che sta davanti a «umbri-feri prefazi» e che il problema è della sua vista, e non della natura delle immagini.
Il bambino ha molta fame (elemento implicito, tanto nel fatto che si svegli più tardi del solito, come nel fatto che si precipiti al seno materno).	Dante quindi sente il desiderio immediato di migliorare la vista.
Il bambino va verso il seno materno per cercare il latte.	Dante si inclina bruscamente verso la luce.

Sono da notare alcuni elementi impliciti molto interessanti:

–Il movimento brusco e rapido, indicato dall'avverbio «sùbito» e dal verbo «rua» ('si getti', 'si precipiti'). È questo il *tertium comparationis* più evidente della similitudine, ma non l'unico.

–Il fatto che, come il bambino dorme più del solito, Dante impieghi più del solito nello svegliarsi e cioè che, trovandosi di fronte a quello che rappresenta una somiglianza immaginaria, non si rende conto di ciò che essa è. Il sogno quindi non è il termine di comparazione solo del momento in cui Dante è cieco, ma anche della contemplazione stessa del fiume di luce. Come sappiamo, è proprio sognando che si producono visioni immaginarie, soprattutto se il sonno si prolunga oltre l'alba, ora che, si credeva, propiziava le visioni. Così, Dante di fronte alla visione immaginaria

del fiume di luce si paragona a quel momento onirico, quando il sonno dura più del normale.

–Il fatto, importantissimo a nostro parere, che appena Beatrice lo sveglia informandolo del tipo di visione che ha davanti e del difetto della vista, Dante da solo comprende in modo intuitivo e istintivo che deve sporgersi sopra la luce per poter migliorare la sua capacità visiva, così come il bambino sa d'istinto che deve cercare il seno materno per potersi saziare. Ricordiamo che il testo dice «come fec'io per far migliori spegli / ancor de li occhi», dove la costruzione finale implica che Dante ha compreso la natura della luce e quindi la ragione del suo accecamento: se si sporge per migliorare la vista è perché sa immediatamente che quella luce è «l'onda / che si deriva perché vi si immegli», luce della gloria che proviene, sotto forma di 'raggio' (v. 106), direttamente da Dio, affinché l'intelletto umano raggiunga la disposizione necessaria per poter ricevere gli intelligibili divini, e cioè, come dice il testo, affinché la vista migliori.

Dall'altra parte, oltre a definire il processo di recupero e miglioramento della capacità visiva-conoscitiva di Dante-*mens ad Deum*, possiamo notare come la similitudine ci offre alcuni spunti simbolici che aggiungono informazioni interessanti al testo.

In primo luogo, è da considerare il fatto che Dante venga comparato a un bimbo così piccolo che ancora non parla (la parola «fantin» include il significato etimologico del latino *infans*, colui che non sa parlare). In generale, quando il termine di comparazione è un bimbo, le comparazioni servono per definire situazioni dove prevalgono disposizioni animiche irriflessive, primarie e intuitive, come per esempio la paura, il dolore, l'affetto, la vergogna, ecc. (esempi in *Pg.* XXX 14; *Pd.* XXII 1-3; XXIII 121; ecc.). Questo si deve al fatto che la caratteristica fondamentale del bambino – e quindi il segno distintivo che gli permette di funzionare come secondo termine di comparazione – è il fatto di essere una creatura irrazionale. Si ricorderà il celebre passo di *Convivio* I iv 3-5:

La maggior parte delli uomini vivono secondo senso e non secondo ragione, a quisa di pargoli; e questi cotali non conoscono le

cose se non semplicemente di fuori, e la loro bontade, la quale a debito fine è ordinata, non veggiono, per ciò che hanno chiusi li occhi della ragione, li quali passano a veder quello [...]. Ogni cosa fanno come pargoli, senza uso di ragione.

Al momento di svegliarsi quindi il bambino cerca d'istinto il seno materno, mosso non da una deliberazione razionale, ma piuttosto da un semplice appetito sensitivo. Allo stesso modo, Dante conoscendo (o riconoscendo) la luce che vede, si sporge su di essa in un modo istintivo e non razionale, e per ciò l'azione è brusca ed immediata. Ci troviamo quindi alla fine dell'*itinerario*, dove la progressiva rinuncia alle forze razionali che avvicina a Dio²⁶ giunge alla sua fine e l'uomo, in grazia di Dio, si lascia pienamente trascinare dall'istinto caritativo ispirato. In questo momento l'anima razionale umana si scontra con le verità che non solo si trovano più in alto della ragione (*supra rationem*) ma vanno al di là di essa (*praeter rationem*), verità davanti alle quali l'uomo si sporge come un bambino in cerca di cibo.

Un altro interessante valore allegorico-anagogico è dato dalla precipitazione del movimento. Secondo Letterio Cassata (1973): «Nella similitudine di *Pd.* XXX, 82 [...] L. Venturi notò “la veemenza del desiderio e l'umiltà del Poeta²⁷ che si paragona all'infante, il quale affamato slan-

²⁶ *Vd.* Varela-Portas 1997 y 1998.

²⁷ La connotazione di umiltà che ritroviamo nella figura del bambino, seguendo *Math.* 18 3-4 («Amen dico vobis: Nisi conversi fueritis et efficiamini sicut parvuli, non intrabitis in regnum caelorum. Quicumque ergo humiliaverit se sicut parvulus iste, hic est maior in regno caelorum»), non è del tutto da scartare: l'umiltà si ha «quandoque quidem bene, puta cum aliquis, considerans suum defectum, tenet se in infimis secundum suum modum» (*ST* II-II q. 161 a. 1 ad 1), in modo che «compito proprio dell'umiltà è quello di frenare noi stessi, per non innalzarci a cose che ci sono superiori. Ora, per questo è necessario che uno conosca i limiti delle proprie capacità. E quindi la conoscenza delle proprie deficienze appartiene all'umiltà come regola direttiva della volontà» (Ivi a. 2 co.). In più, come virtù specifica, l'umiltà è una dichiarazione di sottomissione dell'uomo a Dio, al non poter superare il grado di perfezione che Dio stesso gli ha asse-

ciasì verso il latte” (*Le similitudini dantesche*, Firenze, 1989, 189): *rua* va quindi inteso come “si volga con impeto”, “si slanci”». Infatti, la radice latina del verbo ha una forte connotazione di violenza, la quale è conseguenza della fame intesa come ‘desiderio intenso’, ‘desiderio di conoscenza’ (vd. Bufano 1970), il che, a nostro parere, fa riferimento a quel secondo momento in cui Dante recupera la vista in virtù di un rapimento interiore. Ricordiamo che nel passaggio citato anteriormente di Agostino (*De Genesi ad litteram* XII 31 59), il processo di recupero visivo è descritto appunto come un rapimento: «Cum ergo illuc rapitur ecc. ».

Infine, sono significativi i valori simbolici che assume il latte in quanto alimento originario:

Nell’uso dantesco questo termine tende a valicare i limiti dell’accezione letterale, per arricchirsi di indicazioni allusive o simboliche, in direzione spirituale e intellettuale. [...] Negli altri passi sopra citati [fra i quali si trova quello che analizziamo] Dante continua una tradizionale equivalenza metaforica di l[atte] e insegnamento cristiano (si citano segnatamente S. Girolamo e S. Bernardo); in questo ultimo si rifà direttamente a quella che è forse la sua più lontana origine («sicut modo geniti infantes, rationabile sine dolo lac concupiscite, ut in eo crescatis in salute», I Petr. 2, 2; ma v. anche Paul. I Corinth. 3, 1-2, Hebr. 5, 12-13), seppure rivivendola attraverso la componente aristotelica dell’innato e irrefrenabile bisogno di conseguire la verità. (Agliaò 1971)

È importante, a nostro avviso, il fatto che nei passi biblici citati il latte sia considerato alimento rudimentale e inferiore al cibo solido, un alimento quindi preparatorio ad una alimentazione superiore: «Et ego, fra-

gnato (Ivi a.1 ad 5; a. 2 ad 3; a. 3 co.). Come si può constatare, il tutto si accomoda perfettamente alla condizione di Dante che, appreso da Beatrice il suo difetto, si rende conto che non può superare il grado di perfezione che Dio gli ha assegnato, e sottomettendosi a Lui, ridirige il suo appetito spirituale verso la luce di cui ha bisogno. Il monito di Beatrice («non hai le viste ancor tanto superbe») implica che Dante per poter entrare in tanta grazia abbia bisogno di essere reso cosciente delle sue limitazioni.

tres, non potui vobis loqui quasi spiritalibus sed qua si carnalibus, tamquam parvulis in Christo. Lac vobis potum dedi, non escam, nondum enim poteratis» (1 *Corinth.* 3 1-2); «Etenim cum deberetis magistri esse propter tempus, rursum indigetis, ut vos doceat aliquis elementa exordii sermonum Dei, et facti estis, quibus lacte opus sit, non solido cibo» (*Hebr.* 5 12). Questa caratteristica si può riscontrare alla perfezione nella situazione di Dante, che si afferra a quest'immagine rudimentale, inferiore rispetto a ciò che vedrà in seguito, ma che di fatto lo prepara, migliorandolo, per poi avvicinarsi a quegli alimenti superiori.

Riassumendo i valori allegorici-anagogici dell'equivalenza, questi sono:

- a) la conoscenza non razionale e non discorsiva;
- b) il destare dal mondo delle immagini;
- c) l'intenso desiderio di conoscenza;
- d) la preparazione a una conoscenza più alta.

5. Dante si inclina quindi verso il fiume di luce e a misura che i suoi occhi bevono di quella luce questa si trasforma:

e sì come di lei bevve la gronda
de le palpebre mie, così mi parve
di sua lunghezza divenuta tonda

(*Paradiso* XXX 88-90).

Come indica A. M. Chiavacci Leonardi nel suo commento: «Il fatto singolare che da questo fiume si beva con gli occhi, e non con la bocca, sottolinea che la sete che qui si sazia è la sete del vedere, cioè della mente». Ancora di più, con l'immagine degli occhi che bevono dalla luce si rappresenta l'unione della luce della gloria e dell'intelletto creato, unione necessaria perché questo diventi migliore e 'disposto' alla nuova visione. Insistiamo nel fatto che quest'unione è necessaria perché ciò che è conosciuto deve trovarsi come specie nell'intelletto che conosce, per

cui ci vuole l'«infusione» di luce per vedere la luce stessa (vd. *ST Suppl.* q. 92 a. 1 ad 10).

La trasformazione del fiume di luce in una nuova immagine, quella della candida rosa dei beati, si descrive con questa celebre similitudine:

Poi, come gente stata sotto larve,
che pare altro che prima, se si sveste
la sembianza non s'ia in che disparve,
così mi si cambiò in maggior feste
li fiori e le faville, sì ch'io vidi
ambo le corti del ciel manifeste.

(*Paradiso* XXX 91-96)

Considerando ciò che abbiamo fin qui analizzato, non risulta complicato comprendere il significato ultimo del paragone, che si costruisce sulla base delle opposizioni «vestire-svestire», «parere-disparere». Nel togliersi la maschera, la gente rivela la propria immagine reale, nascosta sotto altra sembianza apparente. La voce «larva» nell'*Enciclopedia Dantesca* ci offre le glosse di Buti e dell'Anonimo fiorentino, che mettono in rilievo l'idea di occultamento che nel paragone si specifica con il verbo «disparve»: «indica la “maschera” che si mettono alla faccia quelli che si vogliono camuffare o contraffare» (Buti); «una generazione di vestimenta, la quale cuopre lo vestito in tal modo che non si discerne che animale [sic] esso sia» (Anonimo fiorentino). Così, gli «umbriferi prefazi» si comparano con la gente che scompare sotto una «sembianza non sua», mentre la trasformazione di quest'immagine in rosa mistica risulta quindi il palesarsi e il mostrarsi della «sembianza sua». Secondo noi, la parola «sembianza» viene qui usata per la sua polisemia, perché se nel termine di comparazione significa «volto» (cioè, «si tolgono un volto non loro dietro il quale si nascondono»), applicato alle immagini che Dante vede, significa invece «somiglianza», «apparenza» (cioè, si spogliano di una apparenza estranea dietro la quale scompaiono). Così la prima immagine, quella del fiume di luce, è una somiglianza dissimile: una maschera che allo stesso tempo che dà indizi di ciò che si nasconde dietro, ha una com-

ponente estranea alla verità che c'è sotto, una componente dissimile che, come «sembianza non sua», la occulta. Al contrario, nella nuova immagine si elimina l'elemento dissimile, in modo che il tutto è una 'sembianza sua', una somiglianza simile (*similis similitudo*), e cioè una somiglianza intelligibile che è indissolubilmente unita alla verità. In questo modo, lo smascheramento dell'immagine porta alla rivelazione totale dell'intelligibile che sta dietro l'immagine, velato-svelato da essa. Si toglie quindi ora l'elemento che copre quello che Dante vede, la componente 'umbriero' dei 'prefazi', il dissimile della loro apparenza, in modo che «le corti del ciel» diventano «manifeste», e cioè chiare all'intelletto, completamente comprensibili.²⁸ Si supera così definitivamente il modo di conoscenza per somiglianze dissimili (siano essi vestigi o immagini ispirate) e si sottolinea, di nuovo, la rinnovata natura di ciò che Dante vedrà in avanti e ha già visto, lontano, dal Cristallino, allegoria quindi della conoscenza intellettuale infusa dove non v'è ombra o nebbia del dissimile, dell'immaginazione. Lo smascheramento dell'immagine allegorizza-anagogizza il passaggio definitivo a questo tipo di conoscenza che si ha ormai nella luce, e non nelle immagini, nel quale si conosce la divinità attraverso somiglianze intelligibili. Si capisce quindi la ripetizione tripla della rima «vidi» dei versi 95, 97 e 99 – risorsa, come si sa, eccezionale – per enfatizzare lo stupore di un Dante che, con parole di Agostino, «proprie videt, non imaginaliter» (*De Genesi ad litteram* XII 5 14).²⁹ È adesso quando Dante propriamente vede, senza dissomiglianze che offuschino la visione.

²⁸ Crediamo da sottolineare questo senso pregnante dell'aggettivo. Si ricordi che 'manifesto' si dice di una visione o una allegoria interpretata in diversi passi danteschi: *Vn.* III 15; *Cv.* III xv 20; *Pd.* XVIII 128; X 126. In questo caso la nuova immagine non ha bisogno di interpretazione perché è, da sé, evidente, 'manifesta'. Shaw lo traduce come 'revealed': «'ambo le corti del ciel manifeste' (both courts of heaven revealed)».

²⁹ «By using the triple identical rhyme *vidi* Dante underlines the fact that similitude has been replaced by real equivalence. For the first time in the poem Dante is seeing what is illumined by *lumen gloriae*.» (Hollander 1988: 23)

6. La nostra conclusione sembra contrastare fortemente con quanto affermato da Marco Ariani sull'immagine della gente smascherata:

Si deve dunque portare un'attenzione speciale a quanto il poeta qui cerca di farci capire, pena, altrimenti, una serie di equivoci molto spesso fuorvianti per lettori che non vanno oltre la lettera del testo: l'improvviso svestirsi (v. 92) della propria prima apparenza (v. 92) in un'altra «sembianza» (v. 93 non rivela affatto la vera essenza della «rivera»; da sotto le «larve» (v. 91) si smaschera cioè una nuova *figuratio*, certo più alta e compiuta, apparentemente più stabile della precedente, ma pur sempre un «reflesso» di un qualcosa che non si rivela mai. (Ariani 2015: 907-908)

Certamente, è imprescindibile andare oltre la lettera del testo per capire il suo senso ma a patto sempre di attenersi rigorosamente al senso letterale dal quale si deve partire per raggiungere i sensi allegorici – non simbolici – oggettivamente e razionalmente costitutivi del testo – e cioè mai creati dall'autore per mezzo di suggestioni, allusioni o insinuazioni. Se la nostra similitudine chiama la maschera «sembianza non sua in che disparve» è evidente che quello che resta sotto è, come dicevamo, una 'sembianza sua' in cui 'appare', in cui 'si manifesta'; se Beatrice afferma che il fiume di luce, il prato, i fiori, le api, ecc, sono «umbriferi prefazi» «di lor vero», crediamo che potrebbe essere fuorviante l'insistere sulla qualità 'umbrifera' e 'dissomigliante' dell'immagine vera che si svela nello smascheramento dei 'prefazi'. Il testo, a nostro parere, è chiaro nel sottolineare la differenza fra un'immagine di ombra e un'immagine di luce e nell'indicare che dall'aumento di capacità visiva di Dante dopo aver 'bevuto' con gli occhi la luce della gloria risulta l'eliminazione della componente 'umbrifera', cioè schiettamente dissomigliante, dell'immagine, e l'apparizione manifesta di un'immagine non dissomigliante, e non semplicemente meno dissomigliante. Pensiamo che affermare, come fa Ariani,³⁰ che la rosa candida e quanto in essa si vede continuano ad essere

³⁰ «tutto quello che figura, anche la rosa che si evince improvvisa dai transeunti splendori del “miro gurge” (v. 68), sono solo simboli (“umbriferi prefazi”,

«umbriferi prefazi» contraddice palesemente quanto il testo letteralmente dice, imponendogli idee dionigiane al di là di quanto il testo permetta. Certo che le *similes similitudines*, le somiglianze somiglianti che a partire da questo momento le immagini rappresentano sono ancora somiglianze e non l'essenza di Dio; certo che ancora la luce continua ad essere alquanto inaccessibile – per quanto Dante non è ancora alla fine del viaggio; certo che in ogni modo quanto Dante-personaggio vede e sperimenta, Dante-narratore-commentatore, ritornato dal viaggio, deve ‘tradurlo’ in immagini sensibili e quindi dissomiglianti; ma non meno certo è che in questo momento del percorso si produce un cambiamento qualitativo nel vedere-conoscere di Dante-*mens in Deum* che implica il superamento degli ultimi residui apparenziali, e cioè dissomiglianti, delle immagini viste, e quindi allegorizza una conoscenza che riceve direttamente nell'intelletto gli intelligibili, senza partecipazione dell'immaginazione. Enfatizzare troppo le tensioni apofatiche, che senz'altro Dante, l'autore, usa – e direi manipola – letterariamente (ed è da dire che su questo aspetto il magistero di Ariani è stato fondamentale), potrebbe portare a non considerare sufficientemente il passo in avanti qualitativo che si produce in questo momento del percorso e che serve al personaggio per raggiungere un nuovo stadio nella progressiva accessibilità della luce che il *Paradiso* narra.

Il problema solleva due questioni di fondo che non possiamo trattare in profondità per non prolungare troppo il discorso ma alle quali vorremmo brevemente accennare. La prima è che, per capire bene il senso di quest'ultima tappa del viaggio dantesco, si deve considerare più attentamente che in altri momenti dell'opera la sua impostazione narratologica, e si devono quindi differenziare bene i problemi e riuscite letterarie di Dante scrittore dai problemi e riuscite di Dante narratore-commentatore – che, non si dimentichi, non è altro che Dante-personaggio ritornato, e trasformato, dal viaggio, e cioè una funzione narratologica definita internamente

“larve”, vv. 78 e 91), per Dionigi Aeropagita “dissimiles similitudine” di un *quid* precluso a qualunque umano accesso». (Ariani 2015: 894)

dalla propria logica narrativa del racconto – e dai problemi e riuscite visuale-gnoseologiche di Dante-personaggio, che allegorizzano gli stessi problemi e riuscite della *mens in Deum* nel suo *itinerarium*. Nell'Empireo ci troviamo nel momento di maggiore stacco fra queste diverse funzioni narratologiche, come il testo ripetutamente ricorda, e davanti quindi al paradosso basico, segnalato nei commenti e nelle analisi, di un narratore-commentatore che deve narrare e avvicinare al lettore con mezzi sensibili e immaginari una peripezia che è diventata tutta intellettuale. Che quanto succede da *Paradiso* XXX 100 in poi sia tradotto al lettore in immagini visuali – che poi tra l'altro sono, con estrema logica letteraria, delle più corpose di tutta la cantica – da Dante-narratore ritornato dal viaggio, e che Dante-commentatore favorisca la sua comprensione per mezzo di similitudini e metafore sensibili e immaginative è una complessa costruzione letteraria di Dante scrittore per narrare e far capire l'inenarrabile, costruzione nella quale i concetti e le concezioni della teologia negativa dionigiana svolgono un ruolo innegabile: sono concetti e concezioni con le quali si misura Dante-narratore-commentatore in momenti e maniere diversi; ma, attenzione, sono risorse letterarie per Dante scrittore, che le usa a suo agio per creare effetti letterari concreti. E, a nostro parere, l'effetto principale che lo scrittore vuole produrre con queste e altre risorse teologiche è quello di creare una visione intellettuale immaginata, una visione intellettuale sperimentata da Dante-personaggio – come allegoria di quella che può sperimentare la *mens in Deum* – e immaginata da Dante narratore-commentatore (sia, come crediamo, che l'abbia sognato, sia che semplicemente la ricordi).

L'altra questione importante che sollevano i passi analizzati in questo articolo è la portata gnoseologica di questa esperienza narrata, o, in altre parole, quanto sia finalmente accessibile la luce di Dio nella quale Dante finisce per sprofondare. Sappiamo che per Ariani quella luce risulta in fondo sempre inaccessibile, ed è per ciò che la considerazione delle immagini finali dell'opera come «umbriferi prefazi» è in strettissima corre-

lazione con la considerazione del finale dell'opera come un certo fallimento, una certa sconfitta visuale-cognoscitiva:³¹

Il xxx non fa che mettere in scena una realtà fittizia, già denunciata come tale nel canto proemiale, là dove il poeta scongiurava Apollo di concedergli almeno di segnare nei suoi versi «l'ombra del beato regno» (*Par.*, I 23): niente altro che ombre, larve, effimere immagini sono quelle concesse al viatore. Come vedremo, nemmeno nell'ultimo canto gli verrà donato più tanto, anzi solo delle stille, delle tracce di ciò che è stato cancellato dalla memoria (*Par.*, XXXIII 58sgg). (Ariani 2015: 894-895)

Questa concezione, che ha destato perplessità in Enrico Fenzi,³² contrasta con quella di coloro che pensano che Dante narri invece un'esperienza unitiva di tipo affettivo e intellettuale con Dio, come sembrano affermare in versi 80-81 del canto XXXIII («i' giunsi / l'aspetto mio col valore infinito»). Non è questo il luogo adatto per entrare in una così ampia, complessa e delicata questione, ma vorremmo soltanto segnalare che quanto succede nel canto XXX con gli «umbriferi prefazi» risulta fondamentale per capire in un modo o altro il finale dell'opera – e perciò forse Ariani si è occupato di fare la *lectura* dei due canti nella *Lectura Dantis Romana*. A nostro parere, il 'passo indietro' visuale-cognoscitivo di Dante-personaggio nell'ingresso nell'Empireo e la posteriore trasformazione degli «umbriferi prefazi» in rosa candida non hanno soltanto un fondamento e una logica teologico-gnoseologica, come abbiamo cercato di mostrare, ma possiedono anche una profonda logica letteraria: quella di mostrare al lettore che le immagini successive allo smascheramento

³¹ È questa la tesi principale non solo del suo libro di 2010 ma soprattutto della brillante lettura del canto XXXIII nella *Lectura Dantis Romana* (Ariani 2015b, specialmente a p. 1002).

³² Rimandiamo per una riflessione approfondita su questa cruciale questione, oltre ai lavori di Ariani, a Fenzi 2018, dove lo studioso si somma alle impostazioni di Guardini 2012: 518 e Jacomuzzi 1968: 23-25, a Tavoni 2009, Azzetta 2010, Falzone 2010, Baransky 2018, Ciccuto 2018.

sono di qualità ontologica e gnoseologica differente di quelle percepite prima, e che quindi il processo visuale di Dante e cognoscitivo della *mens in Deum* entra in una fase anche completamente differente che gli permetterà di accedere alla luce di Dio. Possiamo senz'altro discutere il grado finale di questa accessibilità ma non credo che sia discutibile che la costruzione letteraria del *Paradiso* dantesco, e soprattutto dei suoi ultimi sei canti, si fondi in una lotta progressivamente vincente contro l'inaccessibilità della luce, e in un superamento delle tensioni apofatiche che l'autore brillantemente manipola *pro domo sua* per fornire tensione e struttura letterarie alla peripezia finale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGLIANÒ, S. (1971): «latte», in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. III, p. 601.
- ALIGHIERI, D. (2014): *Convivio*, a cura di Gianfranco Fioravanti, in ID., *Opere 2*, edizione diretta da M. Santagata, Milano, Mondadori.
- ARIANI, M. (2010): «*Fons lucis* e “lume visibile”», in ID., *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, pp. 327-346.
- ARIANI, M. (2015): «Canto XXX. La *transformatio viatoris per claritatem*», in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. III. Paradiso. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno editrice, pp. 894-916.
- AZZETTA, L. (2010): «Canti XXXII-XXXIII. La geometria e il volto», in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, a cura di T. Monfortano, Genova-Milano, Marietti, pp. 311-350.
- BARANSKY, Z. (2018): «Dottrina degli affetti e teologia: La rappresentazione della beatitudine nel *Paradiso*», in *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale. In ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Atti del Convegno internazionale di Studi, Ravenna, 28 novembre 2015*, a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, pp. 259-312.
- BINNI, W. (1966): «Canto XXX», in *Lectura Dantis Scaligera. Paradiso*, Firenze, Le Monnier, pp. 1061-1092.
- BOLOGNA, C. (2002): «Canto XXX», in *Lectura Dantis Turicensis. Paradiso*, a cura di G. Güntert y M. Picone, Firenze, Franco Cesati, pp. 457-472.
- BUFANO, A. (1970): «fame», in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. II, p. 789.

- CASSATA, L. (1973): «ruere», in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. IV, pp. 1052-1053.
- CHIAVACCI LEONARDI, A.M. (1975): «Il canto XXX del *Paradiso*», *Paragone/Letteratura* XXVI 308, pp. 3-34.
- CICCUTO, M. (2018): «Per una teologia delle immagini dantesche. Agostino e la visio ultima del *Paradiso*», *Letteratura & Arte* 16, pp. 13-22.
- CRISTALDI, S. (2013): *Verso l'Empireo. Stazioni lungo la verticale dantesca*, Acireale, Bonanno.
- DRONKE, P. (1989): «Symbolism and Structure in *Paradiso* 30», *Romance Philology* XLIII, pp. 29-48.
- FALZONE, P. (2010): «Visione beatifica e circolazione celeste negli ultimi versi del *Paradiso*», *Bolletino di italianistica* VII, 2, pp. 46-77.
- FENZI, E. (2018): «Dio e uomo nel cerchio della Trinità. Qualche nota ai versi finali della *Commedia*», *Letteratura & Arte* 16, pp. 23-52.
- FIORAVANTI, G. (2011): «Aristotele e l'Empireo», in *Christian Readings of Aristotle from the Middle Ages to the Renaissance*, a c. di L. Bianchi, Turnhout, Brepols, pp. 25-36.
- GILSON, È. (2004 [1974]): «Alla ricerca dell'Empireo», in ID., *Dante e Beatrice. Saggi danteschi*, Milano, Medusa, pp. 87-97.
- GUARDINI, R. (2012): «Il volto nel secondo cerchio della Trinità», in ID., *La Divina Commedia di Dante. I principali concetti filosofici e religiosi (Lezioni)*, a cura di O. Tolone, in *Opera omnia* XIX/2, Brescia, Morcelliana, pp. 510-518.
- HOLLANDER, R. (1988): «“Paradiso” XXX», *Studi Danteschi* XL, pp. 1-33.
- JACOMUZZI, A. (1968): *L'immagine al cerchio. Invenzione e visione nella Divina Commedia*, Milano, Silva.
- LEDDA, G. (2002): *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella “Commedia” di Dante*, Ravenna, Angelo Longo editore.

- MELLONE, A. (1959): *La dottrina di Dante Alighieri sulla prima creazione*, Nocera Superiore, Convento S. Maria degli Angeli.
- MELLONE, A. (1971): «Empireo», in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, vol. II, pp. 668-671.
- MOEVS, C. (2005): *The Metaphysics of Dante's Comedy*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- NARDI, B. (1967²): «Dante e Alpetraggio e La dottrina dell'Empireo nella sua genesi storica e nel pensiero dantesco», in ID., *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 139-166 e 167-214.
- PEGORETTI, A. (2018): «L'Empireo in Dante e la "divina scienza" del Convivio», *Filologie medievali e moderne* 18 [*Theologus Dantes. Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti*, a c. di L. Lombardo, D. Parisi e A. Pegoretti], pp. 161-188.
- PERTILE, L. (2016): «'Nel tempio del suo voto riguardando': Dante nell'Empireo», *Lecture Classensi* 45. *L'esilio di Dante nella letteratura moderna e contemporanea*, a c. di J. Bartuschat, Ravenna, Longo, pp. 135-155.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, E. (1988): «nota c a I q. 67 a. 3», in Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología*, tomo I, Madrid, Editorial Católica (BAC).
- S/A (1973): «Prefazio», in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. IV, p. 640.
- SALSANO, F. (1974): «Il canto XXX del Paradiso», in *Nuove letture dantesche*, Firenze, Le Monnier, pp. 215-234.
- SAN AGUSTÍN (1969): *Del Génesis a la letra*, in ID., *Obras Completas*, Madrid, Editorial católica (BAC).
- SAVJ-LOPEZ, P. (1964): «Paradiso – Canto XXX», in *Lecture dantesche III. Paradiso*, Firenze, Sansoni, pp. 625-638.

- SCOTT, J. (1977): «“Paradiso” XXX», in *Dante Commentaries. Eight Studies of the “Divine Comedy”*, a c. di D. Nolan, Dublin-Totowa, Irish Academic Press, pp. 159-180.
- TAVONI, M. (2009): «La visione di Dio nell’ultimo canto del *Paradiso*», in *Dire l’indicibile*, a cura di C. Letta, Pisa, ETS, pp. 65-112.
- TOMMASO D’AQUINO (1996): *La somma teologica: sola traduzione italiana*, a cura della redazione delle ESD, Bologna, PDUL Edizioni: <http://www.carimo.it/somma-teologica/somma.htm>.
- VALLONE, A. (1986): «Il canto XXX del Paradiso e la “luce intellettuale”», *L’Alighieri* XXVII, 2, pp. 63-78.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (1997): «El asno de Buridán tocado por la gracia », in *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, J.M. Lucía Megías (ed.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, vol. II, pp. 1555-1563. [reperibile su academia.edu]
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (1998): «El error de Dante (*Paradiso* III, 10-18)», in *Atti del XXI Congresso Internazionale di linguistica e filologia romanze (Università di Palermo, 18-24 settembre 1995)*, a cura di G. Ruffino, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, sezione VII, pp. 505-509. [reperibile su academia.edu]
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2001): «Del cielo estrellado al cristallino», *Tenzone* 2, pp. 149-184.
[<http://webs.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/index.html>]
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2002): «El ordenamiento del *Paradiso*», *Tenzone* 3, pp. 283-323.
[<http://webs.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/index.html>]
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2003): «Sull’interpretazione dantesca della natura», *Tenzone* 4, pp. 265-276.
[<http://webs.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/index.html>]

- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2004): «Dante Alighieri o el poder de la imaginación», in *La Europa de la escritura*, A. Conde, A.M. Leyra, J. del Prado, R. Scrimieri (eds.), Alpedrete (Madrid), Ediciones de La Discreta, pp. 51-66. [reperibile su academia.edu]
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2012): «En los límites de la imaginación (I): visión y conocimiento en el cielo de las estrellas fijas ('Paradiso' XXV, 121-128; XXVI, 70-78)», *Tenzone* 13, pp. 227-255. [<http://webs.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/index.html>]
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2019): «“L’alta luce che da sé è vera”: considerazioni sulla conoscenza nel Cristallino e nell’Empireo», *Rivista Internazionale di Ricerche Dantesche* 1 (in corso di stampa).