

GQ3 Dante, Matelda, Proserpina

AQ1 **Roberto Deidier** 
GQ1 Università di Palermo, Italia

Forum Italicum
1–10

© The Author(s) 2023

Article reuse guidelines:

sagepub.com/journals-permissions

DOI: 10.1177/00145858231189439

journals.sagepub.com/home/foi



GQ2 Abstract

GQ4 L'articolo si focalizza sulla questione dell'identificazione del personaggio di Matelda a
GQ5 partire dal XXVI canto del *Purgatorio*, recuperando ipotesi dibattute dagli studiosi ma ancora legittime, per giungere a un'identificazione plausibile attraverso fonti poco indagate e soprattutto attraverso il paragone con il mito di Proserpina, alla luce delle osservazioni che furono di una grande interprete come Maria Corti.

The article focuses on the question of the identification of the character of Matelda starting from the XXVI canto of *Purgatory*, recovering hypotheses debated by scholars but still legitimate, to arrive at a plausible identification through little-investigated sources and above all through the comparison with the myth of Proserpina, in the light of the observations that were made by a great interpreter like Maria Corti.

Parole chiave:

Purgatorio, Matelda, mito

AQ2 La presenza di Matelda a partire dal XXVIII canto del *Purgatorio*, ampiamente dibattuta dagli studiosi di ieri e di oggi, è una questione che è sempre stata collegata alla risoluzione di quello che è apparso come un vero e proprio rebus: l'identificazione del personaggio, le ragioni del suo nome. Non starò in questa sede a ripercorrere le tappe principali e più interessanti del dibattito, ciò a cui ha provveduto in tempi non recentissimi Stefano Carrai in un contributo ormai del 2007, quindi riproposto nel 2012 e ancora attuale (Carrai, 2012: 99–117). Piuttosto sarà necessario ricordare come, nel tentativo di portare avanti lo *status quaestionis*, lo studioso, ampliando correttamente la rete dell'intertestualità dantesca, con specifico riferimento a questo *locus*, abbia rinvenuto puntuali riferimenti testuali nei *Fasti* ovidiani e in Brunetto Latini, ciò che sorprende per la prossimità delle fonti, nonostante tutto trascurate dagli interpreti. Sulla scia delle evidenti riprese e citazioni da parte di Dante, Carrai si spinge a identificare il personaggio di Matelda con Flora e quindi con la Natura tutta, così dominante e

Autore corrispondente:

Roberto Deidier, Università di Palermo, Viale delle Scienze ed. 15, Palermo, Italia.

Email: r.deidier@tiscali.it

costituente il paesaggio edenico. Quanto al nome, la questione resterebbe un enigma, irrisolvibile se non, forse, ricondotto a capitoli mancanti nella biografia di Dante e Beatrice.

Per quanto suggestiva e corroborata da precise e autorevoli fonti, la tesi prosegue nel suo impianto quella certa dicotomia tra personaggio e nome, che ha spesso caratterizzato l'approccio da parte degli interpreti; rivolge inoltre un'attenzione pressoché esclusiva all'intertestualità esogena, per esempio attraverso il noto paragone con il mitologema di Proserpina, le cui ricadute sul canto, invece, sono altrettanto importanti e inducono a un percorso ermeneutico anche interno all'*opus* dantesco. Del resto, già Maria Corti se da un lato rievocava la nozione di "testualità della cultura" riconducendo opportunamente certe questioni dantesche nei "campi di tensioni" del XII secolo, dall'altro si soffermava sulla "relazione sottile, non facile a cogliersi, fra competenza intertestuale dell'autore a attività costruttiva nei riguardi dell'opera" (Corti, 1983: 61), inducendo alla "messa a fuoco della memoria interna dello scrittore, che è la forma più specifica di intertestualità interna" (Corti, 1983: 71). Proprio da una memoria stratificata prende avvio la similitudine fra Matelda e Proserpina.

Va quindi tenuto conto degli elementi intratestuali, ovvero delle dinamiche dell'intertestualità endogena di Dante e della loro messa a sistema: similitudini, autocitazioni, ripetizioni, onomastica e relativi giochi, compresi gli anagrammi. Quella che coinvolge Proserpina, infatti, è una similitudine complessa, che sintetizza nello spazio di soli tre versi la trama di un intero archetipo. Prende avvio da una memoria, che possiamo con certezza definire nello specifico letteraria e non genericamente culturale, poiché il patrimonio mitologico della classicità giunge a Dante per quella via; la presenza di Virgilio e Stazio è lì a comprovarlo e le spie testuali disseminate nella descrizione di Matelda e del suo discorso rimandano inequivocabilmente a fonti poetiche, come le *Metamorfosi* e i *Fasti*, ma non trascurerei Claudiano, la cui memoria, rispetto soprattutto al racconto ovidiano, è più elaborata e comporta elementi di differenziazione, sì che Dante ha davvero potuto attingere a un serbatoio mitico-letterario ampio. Per esempio il verso 30, in cui si dice della particolare limpidezza delle acque del Lete, può avere un precedente nella descrizione che nel *De raptu Proserpinae* è riferita al lago di Pergusa, scenario del rapimento. Dante scrive che quell'acqua "nulla nasconde" del suo fondo, facendo eco a Claudiano (*De raptu Proserpinae* 2.114–117): "admittit in altum / Cernentes oculos et late pervius umor / Ducit inoffensus liquido sub flumine visus / Imaque perspicui prodit secreta profundi" ("nel mezzo invece accoglie / lo sguardo, le acque chiare per gran tratto / accompagnano la vista sotto i limpidi flutti / e svelano i lontani segreti del lucido fondo" (Claudiano, 1981: 86–87), tratto assente in Ovidio). Anche il "si già" del verso 40 potrebbe, non senza cautela, sintetizzare "tendit per gramina passus" (*De raptu Proserpinae* 2.37); mentre il verso 41, "e cantando e scegliendo fior da fiore", solitamente riferito dai commentatori a un clima trobadorico o a diretta citazione da Cavalcanti, deve essere anche riferito alla fonte più diretta di *Metamorfosi* 5.392 ("ludit et aut violas aut candida lilia carpit"), dove il primo verbo, tradotto con "gioca" e trasposto a sua volta da Claudiano in "gaudet", ha tra i suoi significati proprio quello di "cantare", rendendo il verso di Dante un calco evidente. Ancora al "flamine largo"

di *De raptu Proserpinae* 2.85 possono essere ricondotti l'“aura dolce” e il “soave vento” dei versi 7 e 9.

Agli innumerevoli “come” che più spesso introducono i paragoni danteschi, o al “tal qual” del verso 19, si sostituisce qui “dove e quale”. È una similitudine disgiunta, che vuole considerare, nel confronto, sia lo spazio in cui avviene l'incontro sia il personaggio che si avvicina al poeta. Compiuti ormai i due terzi del suo viaggio ultraterreno, e approssimandosi a quell'ulteriore e ben più alto tragitto che lo attende *in excelsis*, Dante è in procinto di lasciare i due regni dell'oltretomba finora attraversati e comunque legati alla terra. Questa matrice terrestre è ribadita da alcune analogie e riprese, che coinvolgono anzitutto il luogo e ne esaltano la condizione allegorica. Dalla “selva oscura”, “selva selvaggia” da cui prende avvio il poema, Dante è infine arrivato in una “divina foresta spessa e viva” (Pg 28.2), una selva che viene riconosciuta come “antica” (v. 23). Con questo attributo il poeta ne suggella non solo la dimensione mitologica, scritturale, letteraria, ma ne esalta, insieme, anche lo stato di auroralità, di innocenza creaturale, di purezza primigenia e il suo esistere da sempre, al di là dell'umana percezione del tempo. Si tratta di un luogo che è anche fonte di elaborazione del pensiero mitico e mito esso stesso; senza eccessive forzature, e in presenza dei due autorevolissimi *magistri*, è una sorta di Arcadia che è il regno stesso della poesia e che potrà quindi ispirare, in un mutato modello culturale, la ripresa della poesia bucolica in ambito umanistico e rinascimentale. Eppure questo *locus amoenus*, irrorato di una luminosità che allude alle luci paradisiache e all'ultima luce alla cui contemplazione Dante verrà ammesso, prima di apparire tale è posto in relazione con la pineta di Classe, agendo nel lettore l'immediato straniamento topografico che lo riconduce, quasi *ex abrupto*, ai luoghi dei primi personaggi incontrati nel viaggio, ovvero Paolo e Francesca.

Il rapporto tra i canti di Matelda e il canto V dell'*Inferno* chiude in una circolarità coerente il tracciato di espiazione del “peregrin pensoso”, predisponendolo all'ultimo e necessario rito purificatorio di cui la “bella donna” è l'indiscussa ministra.¹ Alla “bufera” che tormenta i due sventurati amanti (termine che ha subito una desemantizzazione e che in Dante ha effetti e suggestioni ben più tragici di quelli che possiamo riferirgli dal nostro presente) Dante sostituisce, in una specularità rovesciata, “Un'aura dolce” (Pg 28.7) che trascina con sé effluvi gradevoli. Approssimandosi al rito che lo attende, il poeta lascia tracce di riprese sintagmatiche, segnali che ci aiutano a comprendere come ormai sia davvero giunto sulla soglia del capitolo conclusivo, non solo della sua allegoria ultraterrena, ma anche del suo percorso di consapevolezza: restano ormai da spiare definitivamente i “segni dell'antica fiamma” (Pg 30.48; il sintagma richiama direttamente anche il canto e la figura di Ulisse, ponendo per questa via i temi di amore e sapere su un medesimo piano, qui inteso come emanazione e conoscenza divine, in un percorso virtuoso), innalzare l'amore al livello atteso da Beatrice e affrancarlo da ogni colpa. Per questo il richiamo alla vicenda di Paolo e Francesca è speculare e calzante. Quando Matelda comincia a parlare, il suo dire sostenuto lascia subito tradire una memoria di quel canto in cui Dante tanto ha messo di sé al punto di svenire. Alla disperazione degli amanti, e alla compassione del poeta, si sovrappone il riso di Matelda. La citazione è esplicita: ““Voi siete nuovi, e forse

perch'io rido", / cominciò ella, "in questo luogo eletto / a l'umana natura per suo nido, / maravigliando tienvi *alcun sospetto*" (Pg 28.76–79). E, in Pg 31, al verso 89, si ritrova anche il "caddi" con cui Dante aveva reagito al tormentato racconto di Francesca.

A Matelda, pertanto, spetta la precisa funzione, attraverso il simbolismo dell'acqua, rigeneratrice e purificatrice, di officiare questo nuovo battesimo del poeta. Che tutta la sospesa nostalgia del *Purgatorio* miri infine a questo, a liberare Dante dalla colpa, da ogni patina terrena e a predisporlo all'ascensione, è un dato insito anche nella cultura dell'epoca, se Giovanni del Virgilio, provocando il poeta per un ritorno alla scrittura in latino, gli si rivolge così in un'epistola metrica, a proposito dei tre regni della *Commedia*:

Pyeridum vox alma, novis qui cantibus orbem

mulces letifluum, vitali tollere ramo

dum cupis, evolvens triplicis confinia sortis

indita pro meritis animarum – sontibus Orcum,

astripetis Lethen, epyphebia regna beatis. [...] (Feo, 1986: 311 e ss.)

Siamo di fronte al riconoscimento, invero un po' altisonante, dell'autoinvestitura dantesca: il poeta *mulcet*, ovvero addolcisce, consola il creato, *orbem letifluum*, attraversato dalla morte, proprio illustrando i diversi destini assegnati alle anime: l'Orco ai peccatori, *astripetis Lethen*, l'oblio a chi aspira al cielo, i regni percorsi da Febo ai beati. È interessante che nel conio dei suoi neologismi, Giovanni contemperì la gradazione di luminosità a cui Dante stesso si sottopone; e di luce, vitale per la natura stessa e anticipatrice di quella che il poeta percorrerà nel *Paradiso*, è circonfuso l'Eden in cui gli appare Matelda. Il compito che Dante affronta e che esegue insieme alla donna è dunque questo: attraversare il peccato e la nostalgia del terrestre per poterli obliare ed espiare.

Quanto al problema del nome possiamo riconsiderare la tesi di Goudet (1954: 20–60) e di quanti hanno voluto vedere nel segno "Matelda" un criptogramma, tutto sommato coerente con l'officina dantesca, con i giochi onomastici e con tutta quella densa corrente di allusività che percorre il poema. Così come possiamo considerare, accanto a un'ipotesi di coerenza, il fatto che un'officina così complessa intendesse anche sottrarsi a una sistematizzazione talvolta forzata, riprendendo a distanza tracciati interrotti o mutati, come quello della figurazione della "donna gentile" nel *Convivio*, frutto di un "geniale sforzo di simbiosi fra sapienza sacra e profana", di un uso "del linguaggio amoroso in chiave simbolica" che con il trattato IV ripiega invece verso la letteralità, rivelando "un sapore di paradiso perduto", scriveva Maria Corti (1983: 93–94): "Ma forse era questo il percorso necessario per raggiungere un altro paradiso, quello celeste della *Commedia*". Ciò che risulta con evidenza è il carattere primario di sintesi che Matelda rappresenta: sintesi di posizioni aristoteliche e neoplatoniche, che coinvolgono definizioni della filosofia e che contemperano un ampio dibattito; sintesi

di memorie letterarie che attingono all'invenzione, alla mitologia e non alla realtà della storia e della cronaca, come invece Dante più spesso realizza.

Con Matelda il poeta mette in opera una vera e propria mitografia, con cui da una parte concludere il suo oltretomba terreno, se si passa l'ossimoro, e accedere a quello celeste; dall'altra celebrare, in presenza di due altissimi modelli come Virgilio e Stazio, la propria conquista del Parnaso, ovvero portare a compimento quanto anticipato in *If* 4.86–102, dove Dante si pone “sesto tra cotanto senno” insieme ai maggiori poeti della classicità. È proprio lei ad alludere alla questione, dichiarando una possibile analogia con il luogo celebrato nei classici ai versi 139–141: “Quelli ch'anticamente poetaro / l'età de l'oro e suo stato felice, / forse in Parnaso esto loco sognaro”. Il poeta inventa, immagina quindi un personaggio assolutamente strumentale al proprio accedere alla salvezza e al proprio essere *auctor* che non può prescindere da quello scopo, facendosi così *poeta theologus*, e invocando la musa, secondo il *topos* dei *magistri*, affinché lo aiuti “forti cose a pensar mettere in versi” (*Pg* 29.42); e se a questo può provvedere Urania, è però Matelda a sorreggere la prima parte del verso, a permettere che Dante riesca a pensare “forti cose” una volta reso puro.

Trattandosi di un'invenzione, che non ha riscontro biografico né scritturale, Dante non può riconoscere Matelda, lasciando che sia la stessa Beatrice, molto più avanti, a rivolgersi a lei chiamandola per nome, ciò che potrebbe intendersi come un attributo riconosciuto alla donna e non un dato onomastico vero e proprio. Se torniamo ai versi 118–129 di *Pg* 33, non possiamo non notare come Beatrice si rivolga alla “bella donna” quasi *en passant*, mentre si insiste sulla sua funzione, sulla creazione puramente strumentale del personaggio. Nello spazio di dieci versi, Dante si preoccupa di definire compiutamente Matelda come colei che attraverso il potere delle acque di Lete ed Eunoè è “usa” ravvivare la “tramortita virtù” degli umani. È ciò che pertiene, ancora, alla filosofia, che “ha per oggetto la sapienza e per forma l'amore” (Corti, 1983: 86), di cui la donna, “bella” e “gentile” è rappresentazione: “Dante [...] prevaricando talora da poeta e da filosofo neofita sui codici culturali, osò a suo modo una simbiosi fra la *sofia* dell'*Etica Nicomachea* e la variegata Sapienza cristiana: di tutte e due è materiata la donna gentile, di entrambe è *simulacrum* [...], col suo *decor* e la sua *pulchritudo*” (Corti, 1983: 83–84). Queste specificazioni hanno uno scopo determinativo, la loro insistenza assume un valore predicativo. Ciò che si può dire di Matelda è la coincidenza assoluta tra personaggio e funzione. Matelda è decisamente colei che conduce *ad Lethem* e dà così a Dante l'ultimo, indispensabile viatico terreno, perfettamente speculare con l'altro, ben più alto viatico per cui San Bernardo si rivolgerà alla Vergine.

È stato osservato che nella possibile serie delle guide dantesche (Virgilio, Matelda, Beatrice, San Bernardo), Matelda rappresenterebbe un'incongruenza sul piano storico, a cui appartengono invece gli altri personaggi (Forti, 1971: 856). Tra questi, insomma, sarebbe il solo simbolo. In realtà già i ruoli sono differenti: chi ha voluto investire la “bella donna” del compito di guida ha dimenticato la stanzialità del personaggio, che si aggira esclusivamente nell'Eden: la sua conduzione del pellegrino Dante non è concreta ma simbolica e si esaurisce tutta nel rito lustrale, diversamente da quanto compiuto da Virgilio prima e da Beatrice d'ora in avanti. Quanto a San Bernardo, più

che guida è colui che intercede. Matelda rappresenta non un'incoerenza ma l'eccezione necessaria e la sua natura non può che essere allegorica; è lei a riattivare, infatti, quella strada che in *Genesi* appare sbarrata per sempre dopo la cacciata dei progenitori. Non si tratta di un dato esclusivamente veterotestamentario, poiché a quella dell'Eden si è sostituita la beatitudine celeste: il viaggio del poeta deve necessariamente riprendere, ma a certe condizioni imprescindibili. La purezza, anzitutto, la "mente pura" che Vico riconoscerà agli abitanti del mondo primigenio e che già l'Areopagita ribadiva in un passo del *De mystica theologia*, non a caso citato anche nel *De divisione naturae*: nessuno può accedere a Dio se non "corroborato mentis itinere sensus omnes deserat et intellectuales operationes et sensibiles et omne quod est et quod non est, et ad unitatem, ut possibile est, inscius restituatur ipsius qui est super omnem essentiam et intelligentiam" (Scoto, 2012: 194–195).²

Così Matelda, retrogrado più che anagramma di *ad Letam*, può anche considerarsi retrogrado imperfetto di *ad Lethem*: Beatrice intenderebbe di fatto la stessa cosa, "colei che conduce a me o al Lete", in ogni caso alla porta che sta per aprirsi sul compimento salvifico di Dante, finalmente "puro e disposto a salire a le stelle" (*Pg* 33.145). Da qualsiasi prospettiva consideriamo la questione, è compito, questo, non della Natura, ma della filosofia che porta la sapienza. In tale direzione il poeta dissemina di spie preziose questa determinazione di Matelda. Sono di due specie le occorrenze, invero piuttosto fitte, che possono essere rintracciate in questi ultimi canti purgatoriali. La prima specie si riconduce al primo attributo di cui Dante investe il personaggio: "soletta" (*Pg* 28.40). La solitudine è un dato incontrovertibile e coerente con quello scritturale di *Genesi* 3.24: "Scacciò l'uomo e pose ad oriente del giardino di Eden i cherubini e la fiamma della spada folgorante, per custodire la via all'albero della vita". Dunque a nessun umano è concesso di ripercorrere quella via, che allude al secondo elemento della triade giovannea: "Io sono la via, la verità, la vita" (*Gv* 14.1–6), proprio come è alluso nell'*incipit* del poema, illuminandone il senso. Matelda è quindi *instrumentum veritatis*, pura invenzione che si sostanzia del proprio ruolo, e alla cui solitudine si affianca, come seconda specie attributiva, la bellezza che agirà il paragone con Proserpina. Matelda, più che creatura umana, ricorda una divinità; questa sua speciale sostanza ne giustifica la permanenza in un luogo altrimenti precluso. Come Proserpina è una figura del tutto speciale; la giovane dea senza età, sospesa nella sua eterna e ineffabile primavera, è infatti sola (termine con cui Dante traspone il *ferox* attribuitole da *De raptu Proserpinae* 1.27, ovvero la sua consustanzialità al mondo della natura) e soltanto l'attenta madre veglia di continuo su di lei: quella solitudine è reiterata in *Pg* 29.4 e 31.92.

Più folte le insistenze di Dante sulla bellezza, per non indurre nel lettore il sospetto di un filone tematico, di un motivo su cui il poeta ha variamente indugiato tra *Vita nuova* e *Convivio*. La "bella donna" è infatti sintagma che trascorre da questa prima presentazione di Matelda (*Pg* 28.43) fino a *Pg* 33.134, passando per *Pg* 28.148; *Pg* 31.100; *Pg* 32.28; e *Pg* 33.121. Se questo è quanto può essere detto del personaggio (null'altro, come per l'ineffabile *kore* del mito), allora converrà ampliarne la rete intratestuale nell'*opus* dantesco e trovare lì soluzioni plausibili, senza dimenticare, seguendo il monito di Maria Corti, la "costruzione dell'opera", ovvero come sono allestiti i canti di Matelda

e come dialogano con il resto della *Commedia*; con uno sguardo, insieme, al mitologema, ai suoi significati e alle sue simbologie, che certo non dovevano risultare estranei alla competenza dantesca.

Cosa significhi infatti la *pulchritudo* della donna in relazione al percorso di Dante e alla funzione da lei assolta nel Paradiso terrestre risulta con una certa evidenza guardando alla storia, alle attribuzioni e alle modulazioni del sintagma. Sull'aggettivo "bella" prevale, ma in una comune sfera semantica nelle altre due opere dantesche, "gentile". Se la "donna gentile" nel passaggio tra *Vita nuova* e *Convivio* va sempre più configurandosi come la Filosofia-Sapienza, in cui Dante con poetica libertà opera una sintesi tra correnti altrimenti non avvicinabili, essa non risulta certo estranea al ragionamento sull'Amore, rappresentando di fatto, come osservava Maria Corti (1983: 73), "un lucido sogno dell'intelligenza", che il pellegrino specularmente avvia al principio e alla fine della cantica purgatoriale. Un esplicito riferimento proprio alla canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* è in *Pg* 2.112, sulle labbra di Casella. E figura quasi estrema di questo ragionare è Matelda, prima che l'apparizione di Beatrice consenta il compiersi dell'espiazione e di conseguenza il trasferimento *in excelsis*. Di una filosofia "bella" addirittura come Elena aveva parlato Arrigo da Settimello, venendo così a costituire un interessante precedente di commistione con il mito; ma a ripercorrere il dialogo di Dante con le fonti possibili emerge il dato di una duplice spinta tra sacro e laico, e in particolare tra *Convivio* e *Purgatorio*, tra aristotelismo e platonismo, se accettiamo quella corrente che da Dionigi Areopagita, come abbiamo già potuto osservare, giunge almeno a Scoto Eriugena. Con ogni probabilità, riflettendo anche sul crescente tasso di luminosità che si propaga nell'Eden, il riferimento comune alle possibili fonti è nell'allegoria della filosofia come *Sapientia Dei* nel *De consolatione* di Boezio. L'invenzione di Matelda consente a Dante di trasformare "la personificazione della filosofia in allegoria d'amore" (Corti, 1983: 77), giungendo alla fusione tra allegoria poetica e allegoria teologica attraverso un tracciato immaginativo. La "donna gentile" del *Convivio* appare già in questa cornice di visione o di sogno, secondo un *topos* noto e sintetizzato ancora da Maria Corti: e al sogno, come si è visto, si riferisce la stessa Matelda quando paragona la natura edenica al Parnaso dei poeti. Dante dunque immagina, insegue un racconto del pensiero che gli lascia infine apparire una figura precisa; e si tratta, come nel mito, di una figura-soglia tra due dimensioni o condizioni, tra un prima e un dopo.

Scoto Eriugena, commentando il *De Coelesti Ierarchia* di Dionigi, scrive: "unus Deus, una bonitas, unum lumen diffusum in omnia, quae sunt, ut essentialiter subsistant, splendens in omnibus, quae sunt, ut in amorem et cogitationem pulchritudinis suae convertantur omnia" (Assunto, 1961: 75).³ La bellezza divina è un canale biunivoco, che illumina il creato suscitando a sua volta luce di sapienza, amore e immaginazione: l'arte stessa, e dunque la letteratura, ammaestra "gli uomini a quella saggezza che consiste nel riferire a lode del Creatore la bellezza di tutto ciò di cui *riceviamo l'immagine con i sensi corporali, e la fissiamo nella memoria, la scrutiamo col pensiero*" (Assunto, 1961: 79; corsivi nel testo). Quella luce è negli occhi stessi di Matelda, di fronte ai quali perfino quelli di Venere scadono in secondo piano: "Non credo che splendesse tanto lume / sotto le ciglia a Venere" (*Pg* 28.64-65), lasciando

così intendere, con questo secondo paragone mitologico da parte di Dante, l'avvenuto passaggio dalla bellezza mondana a quella divina. Un ulteriore dato, tratto proprio dalla descrizione della figura d'amore nel secondo libro del *Convivio*, diviene nell'incontro con Matelda un vero e proprio segnale. Scrive Dante, in *Cv* II, XII, al paragrafo 8: "quasi maravigliandomi apersi la bocca nel parlare de la proposta canzone", ovvero *Voi che l'intendendo il terzo ciel movete*. La stessa reazione coinvolge Dante all'appressarsi di Matelda: "e là m'apparve, sì com'elli appare / subitamente cosa che disvia / per maraviglia tutto altro pensare" (*Pg* 28.37–39, e ancora al verso 79).

Si potrà obiettare che "gentile" non sia pienamente sovrapponibile a "bella"; ma già nella *Vita nuova* Dante aveva in più occasioni accostato i due attributi (si ricordi "Questa è una donna gentile, bella, giovane e savia, e apparita forse per volontade d'Amore, acciò che la mia vita si riposi", all'inizio di *Pg* 38) e di "anima gentile" dice proprio in *Pg* 33.130, incorniciando il sintagma tra due riprese di "bella donna", ai versi 121 e 134. "Beata e bella" è già Beatrice in *If* 2.53, anticipando così la contiguità tra le due figure d'Amore. La ripresa iterativa dei due aggettivi, nel *Purgatorio*, delimita anche una chiara intenzione strutturale che ricostruisce, a distanza, l'episodio di madonna Giovanna nell'opera giovanile di Dante, ovvero un gioco di etimologia funzionale. Come la donna, "gentile" e "di famosa beltade" al punto che "imposto l'era nome Primavera", secondo il suggerimento di Amore, *viene prima*, "cioè prima verrà lo die che Beatrice si mostrerà dopo la imaginazione del suo fedele" (*Vn* 24.3–5), così Matelda, nel solo luogo dove è "primavera sempre", *viene prima* di Beatrice, predisponendo il pellegrino a quella purificazione necessaria alla prosecuzione del viaggio. E come Giovanna rimanda al Battista, che preparò la strada al lume vero di Cristo, anche Matelda si mostra nei suoi attributi di lucentezza. Di questo *dulcis amor*, che qui viene correttamente direzionato "in amorem et cogitationem pulchritudinis" di Dio e che suscita meraviglia e stupore, sono tratti anche l'ineffabilità e l'estasi, che riconducono l'atteggiamento dantesco anche a una tradizione mistica; e quella dolcezza può considerarsi attributo metonimico di Matelda, riferita all'aria e ai suoni che Dante avverte in sua presenza. Così la Primavera, irrorata di luce divina ("lumen diffusum") si fa Filosofia, "cogitatio".

Se "bella" è dunque la Filosofia, il suo significato, sulla scia dei diversi segnali sparsi da Dante in quest'ultima porzione della cantica e alla luce della similitudine con il mito, credo sia a questo punto chiarito. Scoto Eriugena, in un noto passo del *De divisione naturae* parla proprio dell'attrattiva della bellezza divina, sottolineando come le forme visibili non siano fatte per sé stesse né siano desiderabili per sé stesse, ma come manifestazioni e immaginazioni di quella bellezza invisibile: "Amari item dicitur ab omnibus quae ab eo sunt, non quod ab eis aliquid patiatur qui solus impassibilis est, sed quia eum omnia appetunt ipsiusque pulchritudo omnia ad se attrahit. Ipse enim solus vere amabilis est, quia solus summa ac vera bonitas et pulchritudo est".⁴ Così il rifrangersi di Dio in Matelda e quindi in Beatrice lascia agire, accanto agli attributi della bontà e della bellezza, anche quello della verità, in un chiaro percorso ascensionale di cui la prima donna è tappa ineludibile. Accanto a Beatrice Dante è già, neppure troppo virtualmente, *in excelsis*. Se Matelda è "bella" lo è solo perché la forma sensibile è emanazione e richiamo del divino, al cui ricongiungimento invita; in

pieno Rinascimento d'Oltremanica, è quanto farà Spenser con l'invenzione della *Faerie Quenee*, titolo solitamente inteso come "Regina delle fate", ma anche, in virtù di quel nesso etimologico che in inglese lega il sovrannaturale al bello visibile, come "Regina bella".

Allora il mito si dispiega in tutta la potenza di archetipo ed è invero sorprendente che non vi sia accenno neppure nella densa e informata voce redatta da Fiorenzo Forti per l'*Enciclopedia dantesca*, piuttosto orientata a ricostruire il recupero dei riferimenti biblici, come quelli di Lia o Rachele. Si tratta inoltre di un duplice paragone mitologico, declinato come riferimento pagano e non storico o scritturale e che coinvolge proprio la *pulchritudo* delle due dee, Proserpina e Venere. Matelda lascia "rimembrar" la figlia di Cerere in un momento preciso, non prima del rapimento, come ha voluto leggere tutta una tradizione interpretativa e da ultimo Carrai, ovvero nella fissità eterna della sua origine divina, ma *nel tempo* in cui questa viene stravolta (efficacissima l'ellissi con cui Dante, evitando la ripetizione del verbo reggente, realizza una sintesi mirabile del mito: "nel tempo in cui perdette / la madre lei ed ella primavera"), affinché la *physis* possa simbolicamente tornare a celebrare il suo trionfo e a nutrire l'universo intero. Tale sintesi coglie la trama del mito nel momento culminante e più tragico, *in medias res*. Nell'apoteosi della natura primaverile questa perdita sembrerebbe una contraddizione se non fosse diretta a rianimare il moto stesso del creato; nell'esistenza della dea quel "tempo" fino ad allora estraneo, che si insinua così drammaticamente, rompe non solo un'adolescenza sterile, ma conduce a quella ciclicità necessaria alla vita stessa della natura.

Con quella similitudine Dante allude anche a sé stesso, al doppio tempo dell'amore inteso prima come rischio mondano e al secondo tempo della colpa, della purificazione e della salvezza. Proserpina è lì a "rimembrar" proprio questo, "dove e qual era", nel luogo simbolico per antonomasia di ogni peccato, luogo che è allegoria di Dio stesso proprio sul piano della conoscenza. La giovane dea senza tempo ha subito anche lei la violenza di Crono e ha così introdotto in uno spazio dell'eterno una categoria che non è più soltanto divina e che la coinvolge in prima persona, ma umana ("inchoasse esse hoc est temporaliter esse" (Scoto, 2012: 114)). È uno stato condiviso dal poeta, coerente con la sua condizione di pellegrino espiante, pronto ormai ad accedere a quella "aeterna beatitudo" che sola è "infinita" (Scoto, 2012: 117). Il carattere di divinità soglia tra mondo umano e mondo infero che d'ora in avanti identificherà la dea risulta per questa via coerente con il ruolo e la funzione di Matelda, la cui bellezza sensibile è dunque ipostasi di quel conoscere retto dalla virtù, dunque dalla filosofia che mira alla sapienza: ipostasi di quel ri-conoscere, quindi coltivare, la natura divina dell'anima, per ricondurla infine alla sua sede originaria. Ovvero quella della più alta sorgente d'Amore.


Notes

1. Sull'evidenza di queste tracce intertestuali è tornato Pirovano (2021: 114 e ss.).
2. "Reso più forte dal percorso della mente, abbandona sia i sensi sia ogni operazione dell'intelletto sia le cose sensibili e tutto ciò che è e tutto ciò che non è, e

inconsapevolmente lasciati ricondurre, per quanto possibile, all'unità di colui che è al di sopra di ogni essenza e di ogni intelligenza" (Scoto, 2012: 194–195).

3. "Uno è Dio, una la bontà, uno il lume diffuso in tutte le cose che esistono, affinché essenzialmente sussistano, splendente in tutte le cose che esistono, perché tutte si rivolgano verso l'amore e il pensiero della sua bellezza". Traggio la citazione da Assunto (1961: 75).
4. "Si dice inoltre che è amato da tutte le cose che procedono da lui, non perché colui che solo è impassibile patisca qualcosa da esse, ma perché tutte lo desiderano e la sua bellezza attrae a sé tutte le cose. Infatti è il solo veramente amabile, perché egli solo è somma e vera bontà e bellezza" (Scoto, 2012: 220–221).

ORCID iD

 <https://orcid.org/0000-0003-0508-4955>

Bibliografia

- Assunto R (1961) *La critica d'arte nel pensiero medievale*. Milano: il Saggiatore.
- Carrai S (2007) Matelda, Proserpina e Flora. *L'Alighieri* 48: 49–64. Quindi in: Carrai S (2012) Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella "Commedia". Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 99–117.
- Claudiano C (1981) *Il rapimento di Proserpina*. A cura di Serpa F. Milano: Rizzoli.
- Corti M (1983) *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*. Torino: Einaudi.
- Feo M (1986) *Tradizione latina*. In: Asor Rosa A (a cura di) *Letteratura italiana, V, Le questioni*. Torino: Einaudi, pp. 311–378.
- Forti F (1971) *Matelda*. In: Bosco U (a cura di) *Enciclopedia dantesca, III*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 854–860.
- Goudet J (1954) Une nommée Matelda. *Revue des Études Italiennes*, n.s. I: 20–60.
- Pirovano D (2021) *Amore e colpa. Dante e Francesca*. Roma: Donzelli.
- Scoto G (2012) *Sulle nature dell'universo, I*. A cura di Dronke P; traduzione di Pereira M. Milano: Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori.