

# Matelda, figura della poesia di Dante

Rosario Scrimieri Martín

Universidad Complutense de Madrid

scrimieri@filol.ucm.es

## RIASSUNTO:

L'ipotesi di questo lavoro consiste nel fatto che nel contesto globale della *Commedia*, dove domina l'allegoria figurale dei teologi, l'autore nei canti XXVIII e XXIX del Paradiso terrestre, in cui Matelda è la protagonista assoluta, inserirebbe l'allegoria *in verbis*, l'allegoria dei poeti. In questi canti Dante lascerebbe in sospenso l'allegoria dei teologi in favore dell'allegoria dei poeti; sotto la "bella menzogna" del suo Paradiso terrestre e della sua unica abitante si nasconderebbero dunque molteplici possibilità di senso.

PAROLE CHIAVE: *Convivio* I i 4, Matelda, allegoria *in factis*, allegoria *in verbis*.

## ABSTRACT:

The hypothesis of this work is that in the overall context of the *Commedia*, where the figural allegory of the theologians dominates, the author in Cantos XXVIII and XXIX of the Earthly Paradise, in which Matelda is the absolute protagonist, would insert the allegory *in verbis*, the allegory of the poets. In these Cantos, Dante would leave the allegory of the theologians in abeyance in favour

of the allegory of the poets; under the 'beautiful lie' of his Earthly Paradise and its sole inhabitant would thus conceal multiple possibilities of meaning.

KEYWORDS: *Convivio* II i 4, Matelda, allegoria *in factis*, allegoria *in verbis*.

1. Secondo quanto Dante dice nel *Convivio* a proposito dell'interpretazione delle canzoni che lo compongono, il problema sta nello svelare il loro senso allegorico nascosto sotto la «materia» d'amore che sta alla base del loro senso letterale. Dante parla della natura di questo senso facendo riferimento all'allegoria dei poeti e avverte del modo diverso in cui i teologi lo considerano: «veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti» (*Cv* II i 4), riferendosi con queste parole al carattere fittizio del senso letterale dell'allegoria dei poeti in opposizione a quello portatore di una verità storica, proprio dell'allegoria dei teologi sotto il quale soggiacciono altri sensi.

E conclude:

sopra ciascuna canzone ragionerò prima la litterale sentenza, e appresso di quella ragionerò la sua allegoria, cioè la nascosa veritate; e talvolta de li altri sensi toccherò incidentalmente, come a luogo e tempo si converrà (*Cv* II i 15) (la sottolineatura è mia).

Dante si riferisce qui all'interpretazione delle sue canzoni tenendo come punto di riferimento l'allegoria dei poeti, e si propone di svelare l'allegoria che si cela sotto la loro lettera fittizia. Aggiunge però che incidentalmente «toccherà altri sensi», alludendo così all'allegoria esegetica dei teologi d'origine cristiano-biblica, il cui senso letterale vero è fondamento di altri sensi. Le sue parole tuttavia potrebbero essere applicate, a mio parere, all'allegoria retorica, cioè, non solo all'esegesi allegorica ma al modo di coniare nuovi significati, cioè, alla possibilità che Dante stesso usi nella propria scrittura l'allegoria dei teologi. Infatti, se Dante dice di poter combinare il canone bipartito dell'allegoria dei poeti e quello quadripartito dell'allegoria dei teologi nell'interpretazione delle sue canzoni,

fermo restando il loro senso letterale fittizio, si potrebbe inferire che considera anche di poter farlo nella sua scrittura, cioè, di poter combinare i due modi di allegoria nella sua opera poetica: l'allegoria dei poeti il cui senso letterale è una «bella menzogna» sotto la quale soggiace una «nascosa veritate» e l'allegoria dei teologi, il cui senso letterale è una verità oggettiva e storica, fondamento di altri sensi.

Questa combinazione comincerebbe a manifestarsi, secondo me, nella canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute* dove *fabula* e *historia*, allegoria dei poeti e allegoria dei teologi, si susseguono giustapposte. In *Tre donne*, la prima parte della canzone (le prime quattro strofe) è *fabula*; la seconda parte (quinta strofa) è *historia*, scritta al modo della allegoria dei teologi poiché il senso letterale della strofa non è più fittizio, e apparterebbe alla storia di un "io" che irrompe nella canzone insieme alla sua vicenda autobiografica dell'esilio, e questa sua *historia* sarebbe il fondamento di ulteriori sensi morali e politici. *Fabula* e *historia* nella canzone non si sovrappongono in una unità di scrittura ma si susseguono giustapposte.

Questa operazione preannuncia, secondo me, quanto accadrà nella *Commedia*, impostata fin dall'inizio sulla scrittura in prima persona di un "io" il cui nome proprio a un certo momento si palesa come quello dell'autore. Tutto quanto manifesta l'atto di enunciazione della *Commedia*, proveniente da un soggetto reale, inquadrato nella *historia*, appartiene «al campo de experiencia o de vivencia del sujeto enunciativo» (Hamburguer 1995: 42), garanzia dell'autenticità del racconto che inserisce il poema nella *historia* nel modo della allegoria *in factis* dove un soggetto storico reale e gli eventi che lo circondano diventano figure e fondamento di altri livelli di significato, alla maniera della allegoria dei teologi.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La dimensione di "realtà" del livello letterale della *Commedia* – il viaggio di Dante nell'aldilà – procede dalla realtà dell'atto di enunciazione di un soggetto reale, non fittizio né finto; la realtà del soggetto conferisce questa stessa qualità all'oggetto enunciato che può considerarsi come il «campo di esperienza del soggetto enunciativo». Seguo in questo punto le riflessioni di Kate Hamburguer (1995). A tale proposito, il problema lungamente dibattuto sulla *Commedia*, se considerarla come "finzione verace", come "vera

2. Queste considerazioni preliminari potrebbero servire, a mio avviso, per tentare di interpretare quanto accade, dal punto di vista dell'allegoria, nei sei canti che conformano l'episodio del Paradiso terrestre. L'ipotesi sarebbe che, in un contesto globale dove domina l'allegoria figurale dei teologi, l'autore, a un tratto, nei canti XXVIII e XXIX dove Matelda è la protagonista assoluta, inserirebbe l'allegoria *in verbis*, l'allegoria dei poeti.

È vero che la presenza dei tre personaggi storici che accompagnano Matelda, Dante, Virgilio e Stazio (questi due ultimi come semplici spettatori) tentano di mantenere nell'ambito della storia lo spazio dell'Eden e di quanto lì sta accadendo nello stesso modo in cui Barański dice che succede nel primo canto dell'*Inferno* dove «gli interventi di Virgilio e di Dante che imbricano la storia con “le belle menzogne” dei primi sessan-

---

visione profetica” ovvero, diversamente, come “fictio poetica” (vid. al rispetto Truijen 1970), tale problema, dal punto di vista che stiamo considerando, perderebbe, a mio avviso, importanza dato che la verità dell'atto di enunciazione poetica riposa nella verità e realtà del soggetto che lo enuncia: si tratta della realtà che egli ci fa conoscere come propria. Il mondo che l'atto di enunciazione della *Commedia* crea davanti a noi non è un mondo fittizio, ma il campo di esperienza dell'autore, tanto esterna come interna: i suoi affetti, visioni, immaginazioni, e i suoi riferimenti a fatti e personaggi appartenenti al suo mondo, alla sua storia. L'esperienza immaginata e visionaria narrata dall'autore può non avere una corrispondenza empirica o fattuale, ma sempre si tratterà di un'esperienza reale che l'io vive nel suo atto di enunciazione, nel suo “dire” e nell'esercizio dell'immaginazione attiva inerente alla sua scrittura, un esercizio che incide continuamente su gravi problemi della propria vita interiore ed esterna; e un esercizio, l'atto dello scrivere, vissuto con tale intensità che persino consuma, come dice lo stesso autore, il proprio corpo («si che m'ha fatto per molti anni macro» (*Pd* XXV 3). In questo senso, la *Commedia*, fin dall'inizio si presenta come una narrazione in prima persona dove autore, narratore e protagonista coincidono, come attesta l'apparizione del nome di Dante proprio al suo centro. Lungo il poema, l'io “parlerà”, “dirà”, di una esperienza visionaria rimasta impressa nella sua memoria («o mente che scrivesti ciò ch'io vidi» (*If* II 8), ritornando qui l'immagine della memoria che scrive in un libro, come accade anche all'inizio della *Vita Nuova*. Qui, come nel libello, non c'è spazio per la finzione perché parla un soggetto enunciativo reale, non fittizio, e la sua qualità di realtà conferisce la qualità di realtà e di verità al contenuto del suo enunciato, al contenuto del poema.

tatr  versı fanno cambiare il carattere del canto e anche l'intera *Commedia*».<sup>2</sup>

Accadrebbe in questi canti la stessa cosa che dice Barański, oppure, al contrario, ci troviamo in un punto, unico nella *Commedia*, dove Dante lascia in sospeso l'allegoria dei teologi in favore dell'allegoria dei poeti, dove «sotto la bella menzogna» del suo Paradiso terrestre e della sua unica abitante si nasconde non solo una verit  ma molteplici livelli di significato?

Lo spazio dell'aldil  che il protagonista attraversa nel suo viaggio visionario corrisponde a uno spazio della cosmologia e della geografia del suo tempo. I tre regni possiedono una realt  geografica e cosmologica oggettiva nel pensiero religioso collettivo cosı come le anime dei condannati, dei purganti e dei beati hanno una realt  concreta e storica. Ma, a differenza dei tre regni – Inferno, Purgatorio e Paradiso – che si riferiscono a uno spazio concreto nell'immaginario collettivo e che Dante rispetta nella visione del suo viaggio, lo spazio del Paradiso terrestre, situato nella cima della montagna del Purgatorio, non corrisponde alla rappresentazione della *Genesi*. Il Paradiso terrestre immaginato da Dante   uno spazio che, se in certi aspetti coincide con la rappresentazione tradizionale, in altri si allontana decisamente da quella, e d'altra parte mostra aspetti teologici che non coincidono esattamente con il pensiero della filosofia scolastica.<sup>3</sup> Cosı, i quattro fiumi che menziona la *Genesi* (2, 10-

<sup>2</sup> «Non siamo pi  nel dominio della fabula – dice Barański – ma nel mondo delle *historiae* e, in particolare, in quello della storia profana» (1993: 556).

<sup>3</sup> Uno dei punti su cui Dante si discosta radicalmente dai teologi riguarda la sua concezione della natura umana. Per questi la natura umana senza il plus della grazia   una natura marcata dalla difettivit : «*la sua stessa natura diventa cosı per l'uomo insufficiente. [...] La natura integra   qualcosa a cui basta sottrarre la sua veste di grazia perch  esibisca la sua manchevole nudit  e il peccato non   che l'operatore di una difettosit  che era iscritta in essa fin dall'inizio. Il paradiso terrestre, da cui l'uomo per questo non poteva che essere espulso, non   tanto cifra della perfezione della natura umana, quanto piuttosto della sua costitutiva carenza*» (Agamben 2019: 100). «Il pensiero di Dante – continua Agamben – costituisce la confutazione pi  radicale di questa dottrina. [...] Nella limpida enunciazione di Marco Lombardo, ci  che rende gli uomini colpevoli   la “mala condotta” e non la natura («non natura che in voi sia corrotta»). (Agamben 2019: 100-101).

14), Pison, Ghicon, Tigris y Eufrates, sono sostituiti dal Leté e dall'Eu-noé; il cherubino con la spada di fuoco, che Dio pone come guardiano all'ingresso del giardino, dopo l'espulsione di Adamo ed Eva, sparisce e il giardino che, secondo una tradizione dovrebbe essere vuoto, è abitato da una enigmatica giovane donna, senza nome, cioè, senza la possibilità di attribuirle in questi due canti uno specifico riferimento storico. Il "senza nome" di questa donna in questi canti potrebbe essere interpretato, a mio avviso, come un *senhal* rispetto al suo significato allegorico nel senso che forse lei è l'allegoria di un essere umano che non ha nome perché non è mai esistito, la creatura che non ha commesso il peccato originale e vive in uno stato di originale e perpetua grazia. Un po' in questo senso parla A. M. Chiavacci Leonardi, di fronte alle difficoltà di discernere chi si cela dietro la figura di questa giovane donna, quando dice:

è ben probabile che essa sia soltanto una figura non diremmo allegorica, ma piuttosto mitica (come Proserpina appunto, o come la vergine Astrea, la Giustizia, che impersona l'età dell'oro nella egloga IV virgiliana, e che Singleton crede di riconoscere in lei)". (A.M. Chiavacci Leonardi in Alighieri 1994: 825).

A.M. Chiavacci Leonardi eleva alla categoria di simbolo mitico la figura della donna parallela a quella dei grandi miti dell'antichità ma si potrebbe anche considerare che in questi due canti Dante stia facendo ricorso all'allegoria dei poeti, a una «bella menzogna» sotto la quale si nasconde una verità ma anche, secondo l'allegoria dei teologi, altri livelli di senso nella linea del *Convivio* quando Dante dice che nell'interpretazione del senso letterale delle sue canzoni incidentalmente applicherà non solo il canone bipartito dell'allegoria dei poeti ma anche quello quadripartito dell'allegoria dei teologi: «e talvolta de li altri sensi toccherò incidentalmente come a luogo e a tempo si converrà» (*Cv* II i 15).

«Come a luogo e tempo si converrà», dice Dante, a proposito dell'esegesi delle sue canzoni per poterle aprire ad altri sensi, filosofico, politico-morale, anagogico, come succede nell'allegoria dei teologi. Si potrebbe dunque pensare, come ho detto prima, seguendo le parole del

*Convivio*, che il Paradiso terrestre potrebbe rappresentare per Dante, nella dinamica narrativa della *Commedia*, un «luogo e tempo» convenienti per usare nella propria scrittura l'allegoria dei poeti, l'allegoria in *verbis*, in opposizione all'uso sistematico nel poema della allegoria in *factis*. La giovane donna sarebbe così una invenzione creata espressamente dall'immaginazione visionaria di Dante che compie una importante funzione strutturale nello spazio del Paradiso terrestre inventato dal poeta. Lei sarebbe la custode del giardino e una guida delle anime che vi arrivano dopo la salita della montagna del Purgatorio, prima della loro ascensione al Paradiso celeste.

3. La figura della bella ed enigmatica giovane svolgerebbe così una funzione strutturale simile a quella di determinati personaggi mitologici in certi gironi infernali, una funzione, secondo la terminologia di Carlos López Cortezo, “efferente” o “trasportatrice”,<sup>4</sup> cioè, personaggi che conducono le anime, e anche Dante e Virgilio, da una zona all'altra dell'Inferno, come Caronte, Gerione, o Anteo. In effetti, la giovane donna trasporterà Dante sull'altra riva del fiume Letè dove si trova Beatrice, e gli farà bere, prima di mettere piede sull'altra sponda, le sue acque, che fanno dimenticare i peccati commessi nel passato. È evidente così, come sottolinea López Cortezo (2023: 151), che la struttura degli spazi in cui si muove Dante lungo la *Commedia* non è statica ma dinamica in quanto rappresenta il cambiamento che si produce da una zona all'altra: nell'Inferno, il passaggio del fiume Acheronte sarebbe verso la degradazione

---

<sup>4</sup> Come ha evidenziato Carlos López Cortezo tra i personaggi mitologici dell'Inferno sono degni di nota quelli che lui denomina “efferenti” o “trasportatori”, «cioè quelli che conducono le anime, ma anche Dante e Virgilio, da una zona dell'Inferno all'altra: tra questi vi sono Caronte, Flegias, Gerione, o Anteo. Tutti loro, oltre ad avere un significato allegorico, svolgono la funzione di mettere in evidenza che la struttura morale dell'inferno non è statica ma dinamica, dal momento che rispecchia un processo di degradazione morale che conduce da una disposizione all'altra e da un vizio all'altro, fino ad arrivare all'Inferno più profondo, cioè al massimo di malizia: il tradimento, rappresentato da Lucifero» (2023: 151).

morale mentre nel Paradiso terrestre, verso l'elevazione della natura umana in quanto il passaggio all'altra riva del fiume Letè è allegoria del suo innalzamento verso l'ordine soprannaturale, grazie alla redenzione di Cristo.<sup>5</sup>

In questo senso, Chiara Cappuccio (2023: 195) osserva come l'incontro di Dante con la giovane donna, in questi primi canti del Paradiso terrestre, dove egli ancora non ha traversato il Letè, «si riporta, almeno in parte, all'interno della cornice purgatoriale»<sup>6</sup> e rivela il fatto, come la studiosa sottolinea, che il significato dei salmi che la fanciulla canta continuano ancora a fare riferimento alla condizione umana di ignoranza e peccato:

ma luce rende il salmo *Delectasti*,  
che puote disnebbiar vostro intelletto

(Pg XXVIII 76-81)

*Beati quorum tecta sunt peccata!*

(Pg XXIX 1-3)

La «cornice purgatoriale», in effetti, emerge pienamente nel momento in cui Beatrice fa la sua apparizione sull'altra sponda del fiume, Virgilio sparisce e irrompe il nome di Dante pronunciato da Beatrice. Da questo

---

<sup>5</sup> In questa stessa direzione, la giovane donna svolgerebbe una funzione strutturale in corrispondenza con quella di Catone, il personaggio storico dell'antichità che Dante sceglie come custode della entrata del Purgatorio e come guida delle anime prima che queste intraprendano la loro ascesa di purificazione. Catone si trova all'inizio di questa salita, come allegoria della libertà e della futura liberazione delle anime e, in corrispondenza, la giovane donna ancora senza nome, alla fine di quella salita, come figura "efferente" verso il paradiso celeste, una volta raggiunta quella liberazione.

<sup>6</sup> «Il ritorno della liturgia musicale dopo l'accenno alla polifonia bucolica con la quale si era aperto l'episodio riporta la scena della primaverile felicità edenica ad un contesto ancora purgatoriale, dove l'espiazione delle colpe e il processo di purificazione non sono ancora giunti al loro compimento» (Cappuccio 2023: 198). Dimostra così la studiosa come «la musica fa parte della costruzione allegorica della *Commedia* ed il personaggio di Matelda rende manifesta tale constatazione» (Cappuccio 2023: 199).

momento in poi penetra la storia nel Paradiso terrestre e sulla scrittura di Dante tornerà a gravitare il paradigma della allegoria dei teologi, il cui senso letterale corrisponde a una verità: la storia di un *io* il cui nome si palesa come quello dell'autore, il suo smarrimento, la confessione, il pentimento, il pianto di dolore per i suoi peccati, l'ultimo requisito della sua purgazione prima di accedere alla sponda dove si trova Beatrice.

4. Da questi ultimi fatti sorge il problema che ha afflitto la critica circa l'identità storica dell'enigmatica fanciulla che fino a quel momento ha accompagnato Dante e della quale soltanto conosciamo il nome dopo averlo trasportato sull'altra sponda del Letè. Il suo nome apparirà nell'ultimo canto, pronunciato da Beatrice: «Per cotal priego detto mi fu: Priega / Matelda che 'l ti dica» (XXXIII 118-119). Poi, Matelda concluderà il rito di rinnovamento e rinascita di Dante facendogli bere le acque dell'Eunoè:

Io ritornai da la santissima onda  
rifatto sì come piante novelle  
rinovellate di novella fornda.  
Puro e disposto a salire a le stelle.

(Pg XXXIII 142-145)

chiudendo la cantica in piena corrispondenza con il gesto profetico di Virgilio ai piedi della montagna del Purgatorio:

oh meraviglia! Ché qual elli scelse  
l'umile pianta, cotal si rinacque  
subitamente là onde l'avelse

(Pg I 134-136).

La critica, tenendo conto essenzialmente della funzione di Matelda nel Paradiso terrestre come preparatrice e guida delle anime per farle passare al regno del Paradiso celeste, cerca di trovare il referente storico a cui Dante potrebbe essersi ispirato per elevare il significato della sua storia

terrena alla categoria di allegoria figurale, dotata di senso anagogico. Ed è qui che incontra delle difficoltà, perché sarebbe come se nei canti del Paradiso terrestre ci fossero due Matelda: quella dei canti XXVIII e XXIX, e quella dei canti dal XXX al XXXIII, poiché una volta attraversato il Letè, dopo aver condotto Dante sull'altra riva, Matelda praticamente scompare, eclissata da Beatrice,<sup>7</sup> tranne che per il rito finale di rigenerazione che compie con Dante. Quest'ultima Matelda, figura "efferente", trasportatrice da una sponda all'altra del Letè, da un Paradiso all'altro, è ciò che ha portato molti critici a identificarla con la contessa Matilde di Canossa, rilevando il ruolo che quest'ultima ebbe in vita nel mediare nel conflitto tra il papa Gregorio VII e l'imperatore Enrico IV. Ora, nel Paradiso terrestre questa funzione mediatrice acquisterebbe la pienezza del suo significato, in quanto porterebbe le anime dall'ambito della felicità della vita terrestre a quella del Paradiso celeste. In questo senso, Enrico Fenzi dedica alla figura di Matelda uno straordinario saggio in cui, riconoscendo la difficoltà di identificarla con la persona storica di Matilde di Canossa, conclude tuttavia che dietro la figura della bella fanciulla Dante ha posto il personaggio storico della contessa.<sup>8</sup> A questo proposito, però, alla fine del suo saggio fa una serie di considerazioni che in modo indiretto potrebbero portarci a considerare, a mio avviso, che dietro la figura di Matelda, in realtà, il referente storico della contessa non è chiaramente evidente: Dante «ha sublimato in dimensione extra temporale il ruolo di mediatrice che Matilde ha effettivamente esercitato in terra, e a questo fine ne ha destoricizzato l'immagine e l'ha trasformata in un personaggio-

---

<sup>7</sup> «Ella vi resterà infatti, quello è il suo luogo proprio; ella prepara Dante all'incontro con Beatrice, di cui è come l'antesignana, ma sparirà al suo arrivare; e non potrà seguire né Beatrice né Dante, proprio come la "beatitudo huius vite" è ordinata, in *Mon.* III, xv, alla "beatitudo vite eterne"» (A.M. Chiavacci Leonardi in Alighieri 1994: 824).

<sup>8</sup> L'articolo di Enrico Fenzi è di uno straordinario valore, dal punto di vista storico poiché ci informa dettagliatamente dell'episodio di Canossa e del ruolo svolto in esso dalla contessa, per il completo panorama che ci fornisce della critica sull'argomento, dai primi commentatori di Dante fino ai più recenti studiosi, e per il suo profondo e rigoroso pensiero. In questo senso, è da considerare il suo studio come un contributo prezioso sull'argomento di Matelda.

idea» (Fenzi 2023: 187). Parole vicine, a mio avviso, a quelle di Ariani, che considera Matelda «personaggio-idea [...] astorica custode dell'edonica *regio spiritalis*» (Ariani 2014: 866) e sostiene che Matelda è

l'unica figura non storica inventata da Dante [...] L'eccezionalità e unicità dello status teologico e dottrinale del paradiso terrestre rimasto vuoto dopo la cacciata dei *primi parentes*, giustificerebbe l'adozione e l'invenzione di un personaggio simbolico [...] appunto un *hapax* teologico e dottrinale adeguato al problema, altrimenti insolubile (Ariani 2014: 862).

«Personnaggio-idea», «personaggio simbolico»: questi concetti ci portano a mio avviso all'ipotesi che Dante nei canti XXVIII e XXIX, dove Matelda non ha nome, sospende l'uso dell'allegoria in *factis* in favore dell'allegoria in *verbis*, inventando la «bella menzogna» del Paradiso terrestre situato in cima della montagna del Purgatorio e quella della sua unica abitante, che non ha nome perché non è mai esistito un essere umano rimasto nello stato di grazia e di purezza originali.<sup>9</sup> Soltanto, una volta che con il nome di Dante la storia inonda il Paradiso terrestre, la somiglianza sonora dei nomi Matelda-Matilda potrebbe indurre a pensare che dietro il nome di Matelda, pronunciato da Beatrice, Dante abbia voluto far risuonare nella *Commedia* il nome della contessa, donna famosa e conosciuta al suo tempo, in ricordo e omaggio a quanto aveva fatto sulla terra: essere mediatrice nella riconciliazione dell'imperatore e del papa, cioè, allegoricamente, propiziare il passaggio delle anime dall'ambito della vita terrestre a quello della vita eterna del paradiso celeste.

A sostegno di questa tesi, Claudia Villa nota che le parole 'come tu sei usa' che Beatrice rivolge a Matelda: «menalo ad esso, e come tu se' usa, la tramortita sua virtù ravniva» (*Pg* XXXIII 128), sembrerebbero confermare Matelda come figura della contessa Matilde di Canossa:

---

<sup>9</sup> In questo senso, la tesi di Barolini, citata da Fenzi (2023: 182), potrebbe avere un certo rapporto con questa interpretazione quando la studiosa considera Matelda come una «unfolten Eve, the unfolten version of one of the original inhabitants of this place».

La formula “come sei usa”, la citazione del Salmo penitenziale L9 *Asperges me* (*Pg XXXI* 98) sembrano appartenere ad un personaggio storico, già coinvolto in un evento di grande risonanza, quale appunto dovette essere la funzione con la quale fu ri accolto in seno alla chiesa l'imperatore già scomunicato (Villa 2009: 151, in Fenzi 2023: 177).

L'uso del presente nella formula che utilizza Beatrice per rivolgersi a Matelda, a mio avviso, starebbe realizzando il riassunto della sua vita e in un certo senso si riferirebbe a un comportamento che si ripete al di fuori del tempo; sarebbe un presente ‘atemporale’ inserito nel contesto della frase principale appartenente al tempo passato della narrazione. Il tempo presente della formula «come sei usa» sarebbe una “metafora temporale” (Weinrich 1974: 164) volta a rappresentare una verità fuori dal tempo, un atteggiamento che riassume eternamente l'identità di Matelda, piuttosto che un tempo verbale riferito a uno specifico momento storico. In questo senso, quando nella *Commedia* le anime, il narratore o il protagonista si riferiscono alle loro vite passate, usano i tempi verbali del “mondo narrato”, il passato remoto e l'imperfetto, e se Beatrice si fosse riferita con quella formula all'episodio specifico della mediazione di Matelda nella riconciliazione dell'imperatore e del papa, Dante, a mio avviso, avrebbe usato la formula: “come tu fosti usa”. Tuttavia, non si deve dimenticare la voluta ambiguità con cui Dante tratta il personaggio di Matelda, un'ambiguità che riguarda anche altri personaggi della *Commedia*.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> I critici che si oppongono all'identificazione di Matelda con Matilde di Canossa sostengono che la contessa è morta nel 1115 e che se Matelda fosse figura di Matilde soltanto dopo questa data sarebbe possibile entrare nel Paradiso terrestre: «lo stesso Nardi, d'altra parte, non nasconde che l'identificazione tradizionale non supera la difficoltà opposta da chi obietta che per le funzioni rituali a lei affidate M. dovrebbe trovarsi nell'Eden dal tempo della redenzione» (Forti 1970). La figura di Matelda dovrebbe riferirsi pertanto a una donna morta, ovvero, prima della redenzione – come nel caso di Catone, custode dell'entrata del Purgatorio – ovvero, nel momento della redenzione. Tuttavia, sempre rimarrebbe in sospeso scoprire quale personaggio dell'antichità storica o mitica, o quale personaggio biblico potrebbe celarsi sotto la figura di Matelda.

5. Dante lascerebbe così in sospeso in questi primi canti l'allegoria dei teologi in favore dell'allegoria dei poeti, dove «sotto la bella menzogna» del suo Paradiso terrestre e della sua unica abitante si nascondono altri sensi. La figura di Matelda si costituisce così in una figura che, come dice Ariani, coinvolge «una miriada di fonti e suggestioni» (2014: 844)<sup>11</sup> che hanno ispirato un grandissimo numero di studiosi.<sup>12</sup> Le considerazioni che seguono si basano in gran parte sugli studi di questa nutrita schiera di critici e sono solo un piccolo contributo alla problematica figura di Matelda, che, come ho detto, Dante ha voluto lasciare avvolta in un alone di ambiguità e indeterminatezza.

Matelda, come allegoria dei poeti è un personaggio fittizio senza un referente storico determinato che possiede diversi livelli di senso, di cui quello metapoetico è di fondamentale importanza: essa sarebbe allegoria della poesia di Dante prima della *Commedia*, una poesia inestricabilmente legata al tema dell'amore. Dante avrebbe estratto la figura di Matelda nei primi canti del Paradiso terrestre dalla sua propria biografia poetica, consacrata nelle *Rime* e nella *Vita Nuova*.

5.1. In un primo momento, la poesia del *Dolce Stil Novo*, come è stato evidenziato dalla critica, si manifesta nei canti XXVIII e XXIX attraverso la poetica del *plazer* dove, per mezzo dell'analogia,<sup>13</sup> le più belle manifestazioni della natura servono a dare un'idea della bellezza della donna e del piacere che infonde la sua contemplazione. La poetica del *plazer* si

---

<sup>11</sup> Una di queste «miriada di suggestioni», si troverebbe nel mio contributo allo studio della canzone *Poscia ch'amor del tutto mi ha lasciato* del volume sulla canzone del Gruppo Tenzone (in corso di elaborazione), dove ho considerato la figura di Matelda come la personificazione perfetta della virtù della leggiadria perché in essa convergono, a mio avviso, in modo pieno le tre caratteristiche con cui Dante definisce questa virtù: sollazzo, amore e opera perfetta.

<sup>12</sup> Per quanto riguarda il vasto panorama della critica relativo a Matelda rimando alla densa e preziosa rassegna di Fiorenzo Forti (1970).

<sup>13</sup> Rimando alle importanti considerazioni di Paolo Borsa (2007) sulla analogia nella poetica di Guido Guinizzelli (capitolo «Analogia e gerarchia»).

materializza nei versi del canto XXVIII fino all'apparizione di Matelda nel verso 37, riferiti non alla donna ma alla foresta del Paradiso terrestre. Nelle immagini di questi versi vengono coinvolti tutti i sensi: la vista, l'udito, il tatto. Ci muoviamo in modo assoluto nel mondo fisico e sensibile, nel *locus amoenus* estremo. È da rilevare l'attenzione, il dettaglio delle immagini nella descrizione della «divina foresta, spessa e viva» dove la bellezza sensibile del mondo sono elevati al sommo grado, e materializzano nella scrittura un atteggiamento che Dante in *Amor che movi* dichiarava come proprio fin dalla sua prima età:

poi che l'anima mia fu fatta ancella  
 della tua podestà primieramente;  
 onde ha vita un disio che mi conduce  
 con sua dolce favella  
 in rimirar ciascuna cosa bella  
 con più diletto quanto è più piacente.

(vv. 18-23)

È da osservare però che in questi versi il piacere delle sensazioni che provengono dalla bellezza della natura sono riferiti alla foresta dell'Eden e non alla donna come punto di confronto della sua bellezza. L'intenso piacere che suscitano le sensazioni e la bellezza della natura punta qui alla sua fonte, alla sua causa originaria che permette di goderle con tale intensità. Il riso di Matelda, come lei stessa spiega citando il salmo *Delectasti me* che sta cantando, procede dalla «gioia ed esultanza per la bellezza della creazione» (Chiavacci Leonardi in Alighieri 1994: 838): dal diletto che offre il mondo creato da Dio prima della caduta di Adamo, diletto forse accessibile adesso, come sta accadendo a Dante, a chi ha realizzato l'ascesa purificatrice della montagna del Purgatorio, una volta recuperato lo stato di innocenza delle origini; un diletto che Dante autore è capace di trasferire alla sua scrittura e di trasformare in poesia.

5.2. In un secondo momento, nel canto XXIX, Matelda, dal punto di vista metapoetico, sarebbe figura della poesia d'amore stilnovista, mate-

rializzata nelle rime giovanili di Dante e nella *Vita nuova*. Ma l'amore ora si manifesta in Matelda nella dimensione in cui si sarebbe manifestato nello stato di innocenza originale. Significativamente, l'ultima prova che Dante ha superato prima di entrare nel Paradiso terrestre è stata quella di traversare il muro di fuoco che purifica l'amore passionale dell'anima sensitiva, rappresentata in modo paradigmatico da Cavalcanti nella poesia del *Dolce Stil Novo*. Nel verso riferito a Matelda: «cantando come donna innamorata» penetra pienamente nel Paradiso terrestre la concezione dell'amore naturale di Cavalcanti, in un verso che praticamente cita uno delle sue più famose pastorelle: «cantava come fosse innamorata» (*In un boschetto trovai pastorella*), dove si rappresenta l'incontro del poeta con una giovane pastora che gioiosa e spontaneamente gli si offre e lo invita a godere dell'amore.

Matelda appare connotata dai tratti dell'eros della pastorella cavalcantiana, canta come se fosse innamorata; possiede ugualmente le caratteristiche dell'eros della Venus ovidiana delle *Metamorfosi*:

non credo che splendesse tanto lume  
sotto le ciglia a Venere, trafitta  
dal figlio fuor di tutto suo costume.

(Pg XXVIII 64-66)

Attraverso questi riferimenti, Dante evoca l'eros passionale che in un primo momento la bellezza di Matelda suscita in lui, ma lo evoca per innalzarlo subito a una dimensione superiore. In lei si incarna l'idea dell'eros che ha per «magione il cor gentil», l'amore nella sua pura potenza come dice Dante nel sonetto della *Vita Nuova* (XX),<sup>14</sup> che può non attualizzarsi in un rapporto concreto ma che, a seconda del momento dell'evoluzione in cui si trova l'anima, si proietta in diversi e nuovi oggetti di desiderio, essendo l'ultimo di essi il desiderio di Dio.

<sup>14</sup> «Amor e 'l cor gentil sono una cosa / Falli natura quand' è amorosa, / Amor per sire e 'l cor per sua magione, / dentro la qual dormendo si riposa / tal volta poca e tal lunga stagione. [...] Bieltate appare in saggia donna pui, [...] che fa svegliar lo spirito d'Amore. / E simil face in donna omo valente».

E in questo senso, è evidente il contrasto, voluto da Dante, fra la figura di Matelda e quella della pastorella cavalcantiana, ostentatamente citata da Dante. Anche la pastorella cavalcantiana canta «come fosse 'nnamorata», ma la cosa piacente su cui si proietta il suo eros appartiene al primo stadio della sua potenziale evoluzione, quello della sua soddisfazione fisica immediata. In un certo senso, l'intertesto della pastorella cavalcantiana potrebbe considerarsi un omaggio da parte di Dante alla poesia del suo primo amico; un ambivalente omaggio tuttavia se consideriamo che Dante, una volta che vede Beatrice, avrà solo occhi per lei.<sup>15</sup> Matelda continuerà ad essere presente sulla scena, condurrà Dante sull'altra riva del fiume Letè, dove si trova Beatrice ma non sarà più oggetto del suo desiderio. Dante mostra così il suo radicale distacco dalla concezione dell'amore e della poesia d'amore di Cavalcanti.

Matelda nel Paradiso terrestre è sola, vive sola ma l'amore è dentro lei. Essa incarna l'amore pronto a divenire atto di fronte a qualsiasi manifestazione della creazione e in tutti gli aspetti della vita. Come ha intuito Anna Maria Chiavacci Leonardi, in Matelda

la natura dell'amore non è specificata né qui né più oltre. È amore senza determinazione, quindi quello assoluto e divino e insieme quello proprio dell'uomo, che quando è puro, come qui nella condizione primigenia del Paradiso terrestre, non si distingue da quello (in Alighieri 1994: 833).

Sparisce così in Matelda la dualità fra sacro e profano, divino ed umano:<sup>16</sup> il suo canto, gesti, parole, movimenti, tutta la sua natura, con-

---

<sup>15</sup> Matelda continuerà ad essere presente fino al canto finale del *Purgatorio*, Dante non avrà più la sua attenzione su di lei. Così dice nel canto XXXII (vv. 90-93), quando si riferisce alle parole che Matelda gli sta rivolgendo a proposito della partita del grifone: «E se più fu lo suo parlar diffuso, / non so, però che già ne li occhi m'era / quella ch'ad altro entender m'avea chiuso».

<sup>16</sup> In questo senso, la figura di Matelda nel suo sintetizzare allegoricamente la natura umana e divina dell'uomo, sarebbe anche, come la critica ha continuamente segnalato, figura della sintesi della vita attiva e contemplativa, trascendendo così la rigida dicotomia cristiano-medioevale fra chi si dedicava agli affari del mondo e chi si donava allo studio

verge nello stato unificato di innocenza e giustizia originale. In corrispondenza simbolica con questo stato di non-dualità tra il divino e l'umano, tra il sacro e il profano, la musica che accompagna questi canti è marcata, come dimostra Chiara Cappuccio, da toni e gesti corporali che non appartengono al registro liturgico ma nemmeno sono ascrivibili con precisione alla sfera profana: «La laicizzazione della liturgia vive di contorni profani sfumati su uno sfondo musicale fatto di citazioni ortodosse riferite all'ambito sacro» (Cappuccio 2023: 200).

5.3. In rapporto con il senso allegorico di Matelda, molti studiosi l'hanno considerata figura di una delle donne della *Vita Nuova* (Forti 1970), specialmente quella che appare nel capitolo XXIV, l'amata di Cavalcanti che per la sua bellezza era chiamata Primavera. Il dato testuale che permetterebbe di stabilire questo rapporto lo dà lo stesso Dante non appena vede Matelda, quando la mette in relazione con Proserpina<sup>17</sup> e la primavera:

Tu mi fai rimembrar dove e qual era  
Proserpina nel tempo che perdette  
la madre lei, ed ella primavera.

(Pg XXVIII 49-51)

Le considerazioni che il dio Amore fa sui nomi dell'amata di Cavalcanti in questo capitolo della *Vita Nuova*, che possono sembrare «fantasie etimologiche escogitate per convalidare l'identificazione di Matelda

---

e alla vita religiosa contemplativa. Entrambe le opzioni di vita, l'azione e la contemplazione, possono confluire in una stessa vita e nella stessa persona, come succede nella figura di Matelda.

<sup>17</sup> Con il nome di Proserpina applicato a Matelda emerge in questi canti il mito della antichità classica dell'età dell'oro, lo stato di felicità inerente alla prima età dell'umanità, mito dei poeti classici ai quali significativamente Matelda allude nei versi finali del canto XXVIII, evidenziando così l'allegoria dei poeti che informa questi canti: «Quelli che anticamente poetaro / l'età de l'oro e suo stato felice, / forse in Parnaso esto loco sognaro» (Pg XXVIII 139-141).

con Vanna-Primavera» (Forti 1970), hanno tuttavia, secondo la dottrina dell'*interpretatio nominum* medioevale, un elevato significato allegorico, tanto dal punto di vista metapoetico come teologico, e giustificano che la critica abbia approfondito sui possibili significati allegorici di Matelda in relazione con la Giovanna-Primavera della *Vita Nuova*.

A tal proposito è necessario considerare il doppio nome che il dio Amore conferisce alla donna di Cavalcanti: il primo, Primavera, dovuto alla sua somiglianza fonica con l'espressione "prima verrà": ella verrà prima di Beatrice. E in secondo luogo, Giovanna, che è il nome di Giovanni, colui che «precedette la verace luce». Sotto ognuno di questi nomi si nasconde un diverso senso metapoetico: sotto quello di Primavera, un senso metapoetico riferito alla poesia stilnovista di Dante fino alla morte di Beatrice; e sotto quello di Giovanna, un senso metapoetico riferito alla poesia della *Vita Nuova* dopo la morte di Beatrice, quando questa diventa immagine di Cristo.

Matelda come Primavera sarebbe figura allegorica della poesia stilnovista di Dante, il cui massimo rappresentante è Cavalcanti, il suo predecessore e maestro e, di conseguenza, l'espressione 'prima verrà' del dio Amore potrebbe anche riferirsi alla poesia di Cavalcanti come il suo precursore; una poesia, quella di Dante, che culmina nella poetica della lode vitanovistica, dopo la quale si aprirebbe il senso insito nel secondo nome della donna di Cavalcanti, Giovanna. Matelda, in questo secondo aspetto, sarebbe figura della poesia di Dante nel suo passaggio dallo stilnovismo alla poesia finale della *Vita Nuova*, dopo la morte di Beatrice, dove questa poesia acquista un valore anagogico. Nella stessa *Vita Nuova* dunque sarebbe stato fatto il primo passo verso una poesia dove la donna amata assume un supremo valore ultramondano come appare nel sonetto *Oltre la spera che più larga gira*, dove essa contempla Dio nel Paradiso celeste.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> In questo senso puntano le osservazioni di S. Bellomo e S. Carrai: «[...] non possiamo non notare che il *pattern* narrativo che prevede l'anticipo di Beatrice da parte di un'altra donna è il medesimo esperito nell' "immaginazione", di scoperto significato metapoetico, tema del capitolo XXIV della *Vita Nuova*, in cui Beatrice viene preceduta dalla

Matelda non sarebbe pertanto figura della donna concreta di Cavalcanti ma della poesia che questa donna rappresenta attraverso i due nomi che le sono stati dati dal dio Amore. Ciò spiega perché Dante quando la vede non la riconosca e la saluti come una donna mai vista poiché Matelda in realtà è un personaggio fittizio il cui referente storico non è mai esistito, una creatura in stato di grazia originale, una “bella menzogna” sotto la quale si nasconde la verità della stessa poesia di Dante che prefigura nella terra ciò che Matelda consuma nella pienezza del suo significato anagogico nel Paradiso terrestre. Poiché Matelda, dopo la penetrazione della storia di Dante nel Paradiso terrestre, acquisisce un pieno significato anagogico, adempie in atto la funzione “efferente” che le è stata affidata di condurre Dante a Beatrice la quale, come nella *Vita Nuova*, continua ad essere immagine di Cristo.<sup>19</sup> Dopo aver svolto la sua funzione, Matelda viene superata da Beatrice nello stesso modo che, dal punto di vista meta-poetico, l’amore e la poesia d’amore dello stilnovismo e della *Vita Nuova* vengono superati dalla poesia e dall’amore della *Commedia*.

6. Nella stessa linea d’interpretazione che pone in corrispondenza la figura di Matelda con la poesia di Dante prima della *Commedia*, potremmo anche metterla in rapporto, ora non per affinità ma per contrasto, con la “donna” che appare nelle canzoni denominate “petrose”, dove si mostra ciò che potrebbe chiamarsi il lato oscuro dell’amore umano; in concreto, l’amore verso una “donna” che per la sua durezza e freddezza

---

donna di Guido Cavalcanti, chiamata Giovanna, “salvo per la sua bieltate imposto l’era nome Primavera» (Bellomo e Carrai 2019: 492) e così anche le osservazioni di Santagata: «il rapporto Matelda-Beatrice sembra essere l’adempimento, il compiuto realizzarsi di quello tra Giovanna e Beatrice. Insomma, tra i due episodi sembra vigere un legame di tipo figurale. Dal quale dovremmo dedurre che, per Dante, la poesia amorosa della lode era stata solo una premessa, un primo passo in direzione di un amore sublime che si inverte al riapparire di Beatrice» (Santagata 2011: 274, 278, in Fenzi 2023: 164).

<sup>19</sup> La splendente apparizione che Dante descrive dell’arrivo di Beatrice nel Paradiso terrestre, annunciato dal canto del salmo «Benedictus qui venis», dedicato a Cristo nella sua entrata in Gerusalemme, innalza Beatrice anche nella *Commedia* come figura di Cristo, figura della saggezza divina del verbo incarnato.

Dante chiama “donna-pietra”, la quale sarebbe da considerarsi simbolo antitetico di Matelda.<sup>20</sup>

Agamben stabilisce in questo senso una suggestiva relazione fra la «selva selvaggia e aspra e forte», nella quale Dante si perde all’inizio dell’Inferno e la «divina foresta spessa e viva» del Paradiso terrestre dove trova Matelda: Dante – dice Agamben – «deve riattraversare nuovamente nella “divina foresta” quell’esperienza amorosa nella cui “selva oscura” si era all’inizio perduto» (Agamben 2019: 71),<sup>21</sup> e in questo attraversamento dell’esperienza amorosa oscura, la figura di Matelda rappresenta il contrappunto perfetto della figura della “donna-pietra”.

Qui si tratterebbe del simbolismo di Matelda da un punto di vista filosofico allegorico in opposizione a quello della “donna pietra” che, attraverso l’immagine della pietra, rappresenterebbe la pura materia informe, la materia che non ha ricevuto la forma sostanziale che attualizza la sua potenzialità, la sua perfezione nel senso della sua pienezza e totalità.

La “donna pietra” delle canzoni di Dante, scritte tra il 1295 e il 1301, nel periodo d’intenso impegno politico di Dante e del suo decisivo confronto con il male nel mondo, è una donna dotata di grande bellezza che rifiuta però l’amore, l’azione informante dell’amore come agente di trasformazione che porta alla perfezione.

Il suo disdegno e disprezzo verso l’amante fa che questi progressivamente si degradi verso una condizione anch’essa materiale e istintiva, e il motivo per cui il suo intelletto anche impietrisca, come la stessa Bea-

---

<sup>20</sup> C’è un passo testuale in *Purgatorio* XXXI 58-60 che ci permetterebbe di stabilire questa relazione quando Beatrice menziona la “pargoletta” per riferirsi alle deviazioni amorose di Dante dopo la sua morte. La stessa parola compare nel verso finale della canzone *Io son venuto al punto de la rota*, appartenente alla serie di canzoni dedicate alla “donna pietra”, dove il cuore della “pargoletta” è di marmo («se ’n pargoletta fia per cuor un marmo»).

<sup>21</sup> Come osserva Agamben «una lettura appena attenta rivela una singolare corrispondenza fra la “selva oscura”, in cui il poeta è smarrito all’inizio del poema, e la “selva antica” del Giardino» (Agamben 2019: 69).

trice dice a Dante, e così la passione d'amore, non soggetta alla ragione, decada progressivamente nel male.

Questa condizione si rappresenta allegoricamente nello smarrimento e perdita di Dante nella selva oscura; la sua liberazione, nella salita della montagna del Purgatorio e nell'attraversamento del muro di fuoco che purifica l'eros passionale e culmina nella «foresta spessa e viva» del Paradiso terrestre dove abita Matelda, figura, dalla prospettiva filosofico-allegorica, della materia informata dalla forma sostanziale che attualizza la sua potenza, figura della materia informata dall'amore come agente di trasformazione e dove amore umano e divino si trovano inestricabilmente uniti.

Lungo il percorso di presa di coscienza e di purificazione attraverso l'Inferno e il Purgatorio, e dopo aver attraversato anche il desolato mondo a cui si riferivano le canzoni del tempo dell'esilio, Dante ha reso sottile la propria materia e il proprio eros fino ad arrivare all'incontro con Matelda, la quale potrebbe considerarsi come la pietra finale degli alchimisti (Scrimieri 2016), come la materia finale, prodotto del processo della sua purificazione e dove i poli dell'opposizione materia-spirito si sono finalmente riuniti. In questo senso, non è indifferente la prossimità fonica fra le parole materia e Matelda. L'identificazione di questa figura come materia finale prenderebbe corpo nell'immagine della pastorella che la connota con i tratti della fanciulla, dotata di bellezza fisica, di pienezza sensoriale, inquadrata nella dimensione della natura e marcata dall'amore, come dimostra il suo canto di giovane innamorata: Matelda, materia prima, e Matelda, materia finale, pronta al trapasso soprannaturale.

Così la figura di Matelda che all'inizio di questo lavoro ho considerato senza referente storico concreto, come allegoria di un essere umano che non è mai esistito che rimanda a un passato di purezza originale per non aver commesso il peccato di Adamo ed Eva, da quest'altra prospettiva, Matelda, come prodotto finale di un processo di purificazione per cui si recupera lo stato perduto di grazia originale, potrebbe anche considerarsi allegoria di un essere umano che ancora non è esistito, di una creatura che

punta verso un futuro che accadrà all'umanità grazie alla redenzione di Cristo. Per il momento, nel presente, questo recupero della grazia originale perduta solo può verificarsi in modo individuale, in ogni essere umano uno a uno, come lo rappresenta Dante personaggio dopo aver attraversato l'Inferno e risalito la montagna del Purgatorio.

Un dato testuale che conferma, come osserva Agamben, che, quando Dante giunge nel Paradiso terrestre, contemporaneamente all'ingresso in uno spazio primigenio, sta entrando in uno spazio che appartiene anch'esso al presente, che può essere raggiunto nel presente, questo dato testuale sarebbe il «perentorio uso del presente da parte di Beatrice («non sapei tu che qui è l'uom felice?», *Pg* XXX 75), che contrasta col «fu» di Matelda («qui fu innocente l'umana radice» – *Pg* XVIII 142); l'uomo che fu innocente nel paradiso di Adamo, è ancora felice nel giardino di Matelda» (Agamben 1919: 76).

I tratti di Matelda rappresentano la felicità che è possibile raggiungere in questa vita; una felicità che si riferisce anche a quella collettiva e civile, diventando il Paradiso terrestre e la sua unica abitante una allegoria politica della felicità collettiva futura che Dante considerava possibile raggiungere tramite l'istituzione dell'impero,<sup>22</sup> reintegrata finalmente l'umanità nella condizione di purezza originale, grazie alla redenzione di Cristo.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> In questo senso, Fenzi considera che «il Paradiso terrestre è precisamente ciò che l'impero deve realizzare su questa terra e che giustifica la sua stessa esistenza, tesa alla conquista della felicità che l'uomo può raggiungere nei limiti naturali. [...] Insomma, il Paradiso terrestre è l'impero quando l'impero, raggiunto il suo scopo, si risolverà in esso avrà finito di esistere» (Fenzi 2023: 183).

<sup>23</sup> Così Dante lo spiega nel trattato *Monarchia*: «Si de illo peccato [die Adamo], non fuisset satisfactum per mortem Christi, adhuc essemus filii ire natura, natura scilicet depravata» (*Mn* II xi 2). E «Duos igitur fines providentia illa inerrabilis homini proposuit intendendos: beatitudinem scilicet huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradysum figuratur; et beatitudinem vite externe, que consistit in fruitione divini aspectus ad quam propria virtus ascenderet non potest, nisi lumine divino aiuta, que per paradysum celestem intelligi datur» (*Mn* III xvi 7).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, G. (2019): *Il Regno e il Giardino*, Vicenza, Neri Pozza Editore.
- ALIGHIERI, D. (1987): *Convivio*, a cura di P. Cudini, Milano, Garzanti.
- ALIGHIERI, D. (1994): *Commedia. Purgatorio*, vol. II, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (1993): *Vita nuova*, introduzione e cura di M. Colombo, Milano, Feltrinelli.
- ALIGHIERI, D. (2019): *Purgatorio*, a cura di S. Bellomo e S. Carrai, Torino, Einaudi.
- ALIGHIERI, D. (2021): *Monarchia [Sobre la monarquía universal]*, edición bilingüe de R. Pinto, Madrid, Cátedra.
- ARIANI, M. (2014): *Canto XXVIII. L'iniziazione alla sapienza edenica*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni II. Purgatorio. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, pp. 829-866.
- BARAŃSKI, Z.G. (1993): *La Commedia*, in *Manuale di Letteratura Italiana. Storia, Generi e Problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 492-560.
- BORSA, P. (2007): *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, Firenze, Cadmo.
- CAPPUCCIO, C. (2023): *La «bella donna» dell'Eden dantesco*, in «*Con angelica voce...»*: studi in onore di Rosario Scrimieri Martín, a cura di C. Coriasso Martín-Posadillo e J. Varela-Portas de Orduña, Milano, Ledizioni, pp. 191-214.
- FENZI, E. (2023): *Per Matelda? Un suggerimento*, in «*Con angelica voce...»*: studi in onore di Rosario Scrimieri Martín, a cura di C. Coriasso Martín-Posadillo e J. Varela-Portas de Orduña, Milano, Ledizioni, pp. 161-190.

- FORTI, F. (1970): *Matelda*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- HAMBURGUER, K. (1995): *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (2023): *Dinamismo e degradazione. La struttura morale dell' 'Inferno'*, Roma, Carocci.
- SANTAGATA, M. (2001): *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino.
- SCRIMIERI, R. (2016): *Dalla donna gentile alla donna pietra. Riflessioni intorno alla sestina 'Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra'*, in Grupo Tenzone, *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, E. Vilella (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana (UCM)-Asociación Complutense de Dantología, pp. 117-145.
- SINGLETON, CH. (1958): *La poesia della 'Divina Commedia'*, Bologna, Il Mulino.
- TRUIJEN, V. (1970): *Visione mistica*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- WEINRICH, H. (1974): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos.