





UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
"L'ORIENTALE"

## LECTURA DANTIS 2002-2009

*Dolce color d'oriental zaffiro*  
(*Purg.* I 13)

omaggio a Vincenzo Placella  
per i suoi settanta anni

*A cura di*  
ANNA CERBO  
*con la collaborazione di*  
MARIANGELA SEMOLA

Tomo III  
2006 e 2008



NAPOLI 2011

*Lectura Dantis 2002-2009*  
*omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*

Opera realizzata con il contributo del  
Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa  
e con i Fondi di Ricerca di Ateneo

© 2011, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

ISBN 978-88-95044-90-3

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"  
[www.unior.it](http://www.unior.it)

IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*  
Edizione 2011

## INDICE

### Tomo III

#### LECTURA DANTIS 2006 e 2008

##### *Lectura Dantis 2006*

(a cura di Anna Cerbo)

SIMONETTA GRAZIANI, «L'inferno è pieno di terrore!». <i>Terrore della morte e angoscia dell'oltretomba nella Mesopotamica antica</i>	769
LUCIA BATTAGLIA RICCI, <i>L'allegoria dantesca: il contributo dei primi commentatori</i>	795
VITTORIO COZZOLI, <i>Il fondamento della polisemia dantesca</i>	817
SERGIO SCONOCCHIA, <i>Dante tra mito classico e riuso cristiano</i>	847
ERMANNIO CARINI, <i>Maria nella Divina Commedia e in Leopardi</i>	877
NICOLÒ MINEO, <i>Tra «lecturae» e testo: simonia e «profetismo» nel canto XIX dell'Inferno</i>	899
FRANCESCO TATEO, <i>Il canto XXIII dell'Inferno</i>	929
MARIA TERESA GIAVERI, «De soi à soi»: <i>Paul Valéry e Dante Alighieri</i>	947
COSTANTINO NIKAS, <i>Dante in Grecia</i>	957

##### *Lectura Dantis 2008*

(a cura di Mariangela Semola)

ROBERTO MERCURI, <i>Percorsi e strategie del racconto nella Comedia di Dante</i>	975
CARMELA BAFFIONI, <i>Dante e l'Islam</i>	993
GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, «Se fior la penna abborra». <i>Inferno XXV e le invenzioni del mutare e trasmutare</i>	1011
CLAUDIO SENSI, <i>Il canto XXVII dell'Inferno</i>	1029
SERGIO CRISTALDI, <i>Il canto XXVIII dell'Inferno</i>	1057
ANDREA BATTISTINI, <i>Il canto XXIX dell'Inferno</i>	1121

MATTEO PALUMBO, <i>Appunti su Monti, Dante e la mitologia</i>	1147
<i>Indice dei nomi</i>	1157

*Lectura Dantis 2006*

a cura di Anna Cerbo





SIMONETTA GRAZIANI

«L'INFERNO È PIENO DI TERRORE!»  
TERRORE DELLA MORTE E ANGOSCIA  
DELL'OLTRETOMBA NELLA MESOPOTAMICA ANTICA\*

PREMESSA

La concezione della morte e della vita ultraterrena nella civiltà mesopotamica è ricostruibile in base ad un'ampia ed eterogenea documentazione che si distribuisce in un arco temporale di tre millenni circa e che è espressione della civiltà sumerica (III millennio a.C.) e di quanto di essa è stato recepito e variamente rielaborato in quella assiro-babilonese (II-I millennio a.C.).

Con questa premessa va da sé che la presentazione che se ne fa in questa sede altro non può essere se non una visione d'insieme, peraltro assai sintetica, delle concezioni di fondo sulla morte e sulla vita ultraterrena nella Mesopotamia antica. Un'analisi diacronica dell'escatologia sumero-accadica e della sua evoluzione nel corso del tempo è cosa ardua e complessa a motivo della disomogeneità delle fonti e della loro diversa distribuzione spazio-temporale: pertanto, nel delineare il quadro delle concezioni escatologiche della Mesopotamia preclassica non si terrà conto qui della diacronia della documentazione<sup>1</sup> e dunque delle inevitabili variazioni occorse nell'arco di un così

---

\* Presento qui il testo, riveduto e aggiornato, della conferenza che tenni nell'ambito delle prestigiose *Lecturae Dantis* su invito del professor Vincenzo Placella, ideatore e anima di una brillante iniziativa che per molti anni ha scandito la vita scientifica dell'Università di Napoli "L'Orientale" e alla cui sensibilità e curiosità storica si deve una stagione indimenticabile di incontri pluridisciplinari nell'ottica di una feconda interazione culturale fra Occidente e Oriente. All'onore che ebbi a partecipare alle *Lecturae* si aggiunge ora il piacere di dedicare questo studio all'insigne italianista, indimenticabile e signorile figura di studioso che tanto lustro ha portato al nostro Ateneo. Ai Curatori dell'opera va il mio ringraziamento per il gentile invito a parteciparvi. Il virgolettato del titolo è una citazione da *La visione degli Inferi di un principe assiro*, per cui si veda più avanti.

<sup>1</sup> Parte della documentazione, specie i testi letterari che ne costituiscono una porzione cospicua, è costituita da recensioni diverse, nel tempo, di uno stesso testo o dalla confluenza in un unico testo, per così dire "canonico", di tradizioni più antiche. Un

lungo lasso di tempo. Se queste variazioni possono apparire, e di fatto appaiono, come stridenti contraddizioni o incongruenze all'interno della medesima tradizione culturale, è perché esse riflettono il mutamento del pensiero e/o le rielaborazioni delle scuole teologiche nel tempo, le quali, se sono l'inevitabile portato di cambiamenti sul piano ideologico, economico, sociale, politico<sup>2</sup>, tuttavia non pregiudicano la profonda e sostanziale unità culturale della Mesopotamia antica, della quale, del resto, gli stessi mesopotamici mostrarono sempre di avere consapevolezza.

## 1. CONSIDERAZIONI GENERALI

La morte è senza alcun dubbio un'esperienza universale («La morte brutale recide l'umanità»)<sup>3</sup> e come tale induce una riflessione anche nel pensiero mesopotamico suscitando le eterne domande sul perché, sul come, su cosa resta dell'uomo dopo di essa e cosa c'è dopo<sup>4</sup>. Secondo J. Bottéro<sup>5</sup> le risposte, in una società che non sa ragionare se non per immagini e non conosce l'astrazione, vengono dalla mitologia, quell'«immaginazione calcolata», alla quale anche la morte viene

---

esempio per tutti è rappresentato dal *Poema di Gilgameš* nella recensione ninivita della Biblioteca di Assurbanipal (VII sec. a.C.) nella quale confluiscono testi e tradizioni più antichi relativi all'eroe mesopotamico risalenti fino al III millennio e che costituisce una fonte importante per ricostruire l'escatologia mesopotamica.

2 Sul piano generale si può dire che l'interesse escatologico sembra accrescersi a cavallo fra il II e il I millennio a.C. allorché una serie di testi letterari, a cominciare dalla già citata recensione ninivita di Gilgameš, pone particolare attenzione alla sorte dell'uomo dopo la morte. Si veda più avanti.

3 *Poema di Gilgameš*, Tav. X: 307: nelle citazioni del poema (d'ora in avanti *Gilgameš*) si fa qui riferimento alla numerazione delle righe di ANDREW R. GEORGE, *The Babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*, Vols. I-II, Oxford, Oxford University Press 2003, che rappresenta il più recente di una lunga tradizione di studi sulla saga dell'eroe mesopotamico. Per una traduzione italiana sia dell'epopea classica sia del complesso dei testi che in essa sono rifluiti si veda GIOVANNI PETTINATO, *La saga di Gilgamesh*, Milano, Rusconi 1992.

4 Sull'assenza di una dottrina escatologica nelle religioni politeistiche dell'antichità orientale e classica cfr. PAOLO XELLA, *Sur la nourriture des morts. Un aspect de l'éschatologie mésopotamienne in Death in Mesopotamia. Papers read at the XXVI<sup>ème</sup> Rencontre Assyriologique Internationale* (Mesopotamia 8), Bendt Alster (ed.), Copenhagen, Akademisk Forlag 1980, p. 151.

5 JEAN BOTTÉRO, *La Mythologie de la Mort en Mésopotamie ancienne in Death in Mesopotamia*, p. 25. Il fondamentale studio dell'assiriologo francese sulla concezione della morte è stato ripubblicato, aggiornato, in traduzione italiana: *La mitologia della morte nell'antica Mesopotamia in Archeologia dell'Inferno*, a cura di Paolo Xella, Verona, Etesdue edizioni 1987, pp. 49-93. Si veda pure, più di recente, BRIGITTE LION, *La mort, les mortes in Et il y eut un esprit dans l'Homme. Jean Bottéro et la Mésopotamie*, Xavier Faivre, Brigitte Lion, Cécile Michel (a cura di), Paris, de Boccard 2009, pp. 277-290.

ricondotta. Non sorprende pertanto che la documentazione scritta sul nostro tema consista soprattutto in composizioni letterarie a carattere mitologico, epico, religioso, sapienziale<sup>6</sup>. Fonti accessorie – oblique, si potrebbe dire, ma non per questo meno produttive – sono poi testi tipologicamente assai diversi fra loro per natura e finalità e non necessariamente o in prima istanza direttamente connessi al problema della morte. Fra questi si annoverano testi celebrativi della regalità, iscrizioni funerarie<sup>7</sup>, rituali esorcistici e testi magico-medici, collezioni di *omina*, testi cultuali e lessicali, inni, preghiere, formule di maledizione, documenti epistolari e persino economico-amministrativi relativi alle spese per le cerimonie funebri e per il culto dei defunti.

Da questa eterogeneità delle fonti – natura, finalità, epoca – deriva necessariamente che non tutte possono essere storicamente valutate allo stesso modo: in una parola, esse vanno di volta in volta ricondotte al contesto – culturale, sociale – da cui originarono, e dunque allo scopo per il quale furono prodotte. Vero questo, emerge tuttavia con chiara evidenza il fondo culturale comune, il nucleo essenziale della tradizione al quale le fonti, tutte, si riallacciano, in ragione della generale uniformità nel tempo e nello spazio della cultura mesopotamica.

Dal punto di vista generale va subito detto che la morte, eccezione fatta per alcuni individui “eccellenti” ai quali è stata concessa l’immortalità, distingue l’uomo dagli dèi: «Quando gli dèi crearono l’umanità, la morte stabilirono per l’umanità, la vita tennero per sé»<sup>8</sup>. E tuttavia, in apparente antinomia a questa legge, alla morte non sfuggono neppure gli dèi – alcuni – che però non invecchiano e trapassano come i comuni mortali bensì muoiono di morte violenta, perché sono mostri (*Lugal-e*) o perché la loro morte è funzionale alla successione di una nuova generazione di dèi (*Teogonia di Dunnu*,

---

6 «La civiltà mesopotamica non ha creato una filosofia, o, comunque, non ha prodotto opere di pensiero riflesso in cui il problema della vita e del mondo siano oggettivamente posti e analizzati in sede teorica. A differenza dell’India, che ha visto tutto (si può dire) sotto forma di pensiero riflesso e di filosofia, la Mesopotamia non ci ha lasciato nulla assolutamente che possa paragonarsi a un sistema filosofico, né, tanto meno, vi sono tracce di scuole filosofiche. È questo un aspetto che distingue nettamente il vicino Oriente antico (Egitto, Mesopotamia, Palestina, Asia Minore) dal medio e estremo Oriente»: GIORGIO R. CASTELLINO, *Sapienza babilonese*, Torino, Società Editrice Internazionale 1962, p. 9.

7 Da non intendersi come epitaffi, essendo poste nella tomba allo scopo di identificare il defunto ma soprattutto di rammentare il rispetto dovuto alla tomba stessa: cfr. in proposito BOTTÉRO, *Les inscriptions cunéiformes funéraires* in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Gherardo Gnoli, Jean-Pierre Vernant (éds.), Cambridge, Cambridge University Press 1982, pp. 373-406.

8 *Gilgameš*, versione antico-babilonese, Tav. X, col. III: 3-5; cfr. GEORGE, *The Babylonian Gilgamesh Epic*, cit., vol. I, pp. 278-279.

*Poema della Creazione*) o alla creazione dell'uomo (*Poema della Creazione, Atramḫasis*)<sup>9</sup>.

Destino ineluttabile dell'uomo – «andare al proprio destino» è sinonimo di «morire» – la morte è concepita senza speranza di vita futura: non c'è nozione di salvezza dalla morte corporale, così come dalla colpa, dal peccato, dalle miserie della condizione umana. Non c'è neppure un giudizio morale che determini una diversa retribuzione nell'Aldilà. La morte non è neanche il Nulla assoluto, bensì un cambiamento di stato, l'ultima metamorfosi dell'uomo, che conduce a un nuovo tipo di esistenza, una non-vita, avvolta nel mistero ma di certo negativa. Da qui dunque il terrore e l'angoscia della morte che generano nell'uomo atteggiamenti variabili<sup>10</sup>: passivo, perché la morte è inevitabile persino per il più grande dei re e a nulla vale opporvi resistenza (*Morte di Gilgameš*)<sup>11</sup>; agnostico, perché ciò che la morte implica è sconosciuto: «nessuno può vedere la morte, nessuno può vedere il volto della morte, nessuno può udire la voce della morte» (*Gilgameš*, Tav. X: 304-306); ma anche di accettazione totale, perché la morte è il rischio necessario per conseguire quella sorta di immortalità che è la fama: «Se io cadrò (= morirò) avrò stabilito il mio nome (= guadagnato la fama)!»<sup>12</sup>. È questo l'atteggiamento eroico di Gilgameš, come Ulisse «ingoiato dal labirinto dell'avventura»<sup>13</sup> e sovrappreso dall'ardore di «divenir del mondo esperto e de li vizi umani e del valore»<sup>14</sup>. Per contro, la morte è incomprensibile e perciò inaccettabile specie per i bambini: alla sorellina incredula che lo rimprovera per il dolore causato alla madre e lo invita ad alzarsi il morto risponde

---

<sup>9</sup> L'aporia teologica della morte di dèi è oggetto di ampio dibattito, pertanto si rimanda qui alla sintesi di LUIGI CAGNI, *Il mito babilonese di Atramḫasis. Mondo divino, creazione e destino dell'uomo, peccato e diluvio*, «Rivista Biblica» XXIII (1975), pp. 239-240 e nota 33; si veda pure WILFRED G. LAMBERT, *The Theology of Death in Death in Mesopotamia*, cit., pp. 64-65.

<sup>10</sup> THORKILD JACOBSEN, *Death in Mesopotamia in Death in Mesopotamia*, cit., pp. 19-24.

<sup>11</sup> SAMUEL NOAH KRAMER, *The Death of Gilgameš*, «Bulletin of American School of Oriental Research» 94 (1944), pp. 2-12. Per questo e gli altri antecedenti sumerici del Poema di Gilgameš cfr. ora GEORGE, *The Babylonian Gilgameš Epic*, vol. I, pp. 4-22, in particolare pp. 14-17. Per la traduzione italiana si veda PETTINATO, *La saga di Gilgameš*, cit., pp. 343-347.

<sup>12</sup> *Gilgameš*, versione antico-babilonese, Tav. III, col. IV: 148; cfr. GEORGE, *The Babylonian Gilgameš Epic*, vol. I, cit., pp. 200-201.

<sup>13</sup> VITTORIO SERMONTI, *L'Inferno di Dante*, Milano, Rizzoli 2001, p. 476.

<sup>14</sup> DANTE, *Inf.* XXVI, 97-99. Per un accostamento fra la saga di Gilgameš e la *Commedia* dantesca si veda PIETRO MANDER, *Gilgameš e Dante: due itinerari alla ricerca dell'immortalità* in *Miscellanea di studi in onore di Raffaele Sirri*, a cura di Vincenzo Placella e Matteo Palumbo, Napoli, Federico & Ardia 1995, pp. 281-297.

che non gli è concesso<sup>15</sup>.

La riflessione sulla morte è il corollario della riflessione sulla vita e sulla sofferenza – fisica e psicologica – che essa riserva all'uomo e verso la quale le fonti rivelano il medesimo atteggiamento di rassegnazione e/o di ribellione. La morte, come la sofferenza, è un dato ineliminabile, perché parte della vita stessa, anzi vita e morte sono intimamente legate perché la morte è all'origine stessa della vita, del cosmo come dell'uomo.

Secondo le concezioni cosmogoniche mesopotamiche, documentate in un considerevole numero di testi letterari di varia natura ed epoca<sup>16</sup>, la creazione non avviene *ex-nihilo*, ma è piuttosto un processo di organizzazione del caos primordiale. Nel *Poema della Creazione*<sup>17</sup>, vera *summa* delle concezioni cosmogoniche mesopotamiche, si narra dei primordi (*enūma eliš* «Quando Lassù») in cui Apsû, il dio delle acque dolci, e Tiāmat, la madre-abisso che rappresenta le acque salate del mare, «mescolavano assieme le loro acque» (Tav. I: 5). Questa mescolanza è all'origine della creazione tutta, a partire dalle successive generazioni di dèi, i quali però con il loro tumulto disturbano la coppia primordiale che ne decide perciò l'eliminazione. Il progetto di deicidio di massa è però scoperto e scongiurato: Apsû verrà ucciso e Tiāmat sarà sconfitta dal giovane dio Marduk, divenuto il campione degli dèi, il quale, dopo averla uccisa, ne smembra il corpo creandone dalle due metà il Cielo e la Terra con quanto essa contiene.

La creazione dell'uomo rappresenta l'ultimo atto, quasi una sorta di appendice finale, del processo creativo, funzionale alla sua destinazione di provvedere alla cura e al sostentamento degli dèi<sup>18</sup>. Nel mito

---

15 FRANÇOIS THUREAU-DANGIN, *Passion du dieu Lillu*, «Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale» XIX (1922), pp. 175-185, parzialmente riveduto in DINA KATZ, *The Image of the Netherworld in the Sumerian Sources*, Bethesda, CDL Press 2003, pp. 205-207.

16 Per un'agevole ed esaustiva sintesi della documentazione e la sua valutazione storico-critica cfr. LUIGI CAGNI, *Miti di origine, miti di caduta e presenza del femminile nella loro tradizione interpretativa: considerazione sui dati della tradizione sumerica e babilonese-assira in Miti di origine, miti di caduta e presenza del femminile nella loro tradizione interpretativa*. XXXII Settimana Biblica Nazionale (Ricerche storico-bibliche 6), a cura di Gian Luigi Prato, Bologna, Edizioni Dehoniane 1994, pp. 13-46.

17 Noto anche come *Enūma eliš*, dall'incipit della composizione. Per la traduzione italiana ed un ampio inquadramento storico-critico cfr. JEAN BOTTÉRO, SAMUEL NOAH KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia* (trad. it. di *Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*, Paris, Gallimard 1989), Torino, Einaudi 1992, pp. 640-722.

18 Il complesso delle fonti sumero-accadiche documenta due diverse concezioni circa le modalità della creazione dell'uomo: al pari delle piante l'uomo spunta dalla terra fecondata dagli dèi, (emersione); l'uomo è creazione divina, ottenuta da un impasto di argilla e sangue (eventualmente anche carne) di un dio messo a morte (formazione).

di *Atramḫasīs*<sup>19</sup> è opera della dea-madre Nintu mediante un impasto di argilla con il sangue e la carne di un dio, ucciso deliberatamente a questo scopo: «Con la sua carne e il suo sangue Nintu mescolerà dell'argilla: così saranno legati il dio e l'uomo, riuniti nell'argilla»<sup>20</sup>. Le stesse modalità (fatta eccezione per la carne del dio ucciso) sono presenti nel *Poema della Creazione*, più recente di *Atramḫasīs* (fine II mill. a.C.), dove l'artefice è Marduk: «Voglio condensare del sangue, costituire un'ossatura e creare così un Prototipo umano che si chiamerà "Uomo"!»<sup>21</sup>.

La morte viene introdotta in seguito, per porre un freno alla chiasosa e prolifica massa del genere umano: essa appare dunque come «correttivo del sistema di funzionamento del mondo»<sup>22</sup> e diviene il segno che distingue l'uomo dagli dèi<sup>23</sup>. E però, se la morte è destino

---

Questa seconda concezione è espressa in almeno 9 miti (2 in sumerico, 5 in accadico, 1 bilingue sumero-accadico, 1 in greco), che testimoniano il perdurare di una tradizione lunghissima, praticamente ininterrotta, dal II millennio al III secolo a.C. Si veda in proposito CAGNI, *Miti di origine*, cit., pp. 25-30.

19 O *Il Grande Saggio*, rappresenta la fonte più antica (prima metà II mill. a.C.) e articolata della creazione dell'uomo per quanto concerne sia la sua progettazione e destinazione sia la sua esecuzione mediante un impasto di argilla con il sangue e la carne di un dio. Il testo è stato ricostruito da WILFRED G. LAMBERT, ALAN R. MILLARD, *Atramḫasīs. The Babylonian Story of the Flood*, Oxford, Clarendon Press 1969. Per la traduzione italiana cfr. BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., pp. 560-639. Per l'esemplare della biblioteca neo-babilonense di Sippar, riportata alla luce dagli scavi iracheni della metà degli anni '80 del secolo scorso, cfr. ANDREW R. GEORGE, FOUAD N. H. AL-RAWI, *Tablets from Sippar Library VI. Atramḫasīs*, «Iraq» LVIII (1996), pp. 147-190. Per la creazione, natura e destinazione dell'uomo cfr. BOTTÉRO, *La creation de l'homme et sa nature dans le poème d'Atramḫasīs* in *Societies and Languages of the Ancient Near East. Studies in Honour of I. M. Diakonoff*, Warmington, Aris and Philips 1982, pp. 24-32; CAGNI, *Il mito babilonense di Atramḫasīs*, cit., pp. 225-231; per i paralleli biblici di *Genesi* 1, 26-29, e 2, 4-15 cfr. ID., *La destinazione dell'uomo al lavoro secondo Genesi 2 e secondo le fonti sumero-accadiche*, «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli», XXXIV (1974), pp. 31-44. Il mitema, accadico e non sumerico, è presente anche nel testo bilingue sumerico-accadico da Assur KAR 4 per il quale cfr. la traduzione italiana in BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., pp. 535-541.

20 Tav. I: 210-213: BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., p. 571.

21 Tav. VI: 5-6: BOTTÉRO, KRAMER, *ivi*, p. 679. Questa tradizione antropologica è ancora presente nei *Babyloniaká* di Berosso, sacerdote di Marduk a Babilonia nel III sec. a.C. L'opera, in greco e dedicata ad Antioco I in occasione della sua intronizzazione (281 a.C.), è pervenuta attraverso gli *excerpta* di Alessandro Poliistore, Eusebio di Cesarea e Giorgio Sincello. Cfr. STANLEY M. BURSTEIN, *The «Babyloniaca» of Berossus*, Malibu, Undena Publications 1978.

22 CLELIA MORA, MARIA GRAZIA MASETTI-ROUAULT, *Il "mondo" nell'antica Mesopotamia*, in *Kosmos. La concezione del mondo nelle civiltà antiche*, a cura di Cristiano Dognini, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2002, p. 16.

23 La morte corporale dell'uomo è garantita dalla presenza nell'impasto del prototipo dell'argilla (accadico *ṭiddu*) «à la fois l'emblème et la cause du caractère terrestre et

dell'uomo è dunque anche destino degli dèi? – La contraddizione è tuttavia solo apparente, perché la morte delle divinità precosmiche è funzionale al processo stesso della creazione<sup>24</sup>.

## 2. LA MORTE E I MORTI

La morte (*mūtu*) è dunque destino dell'uomo, ma una volta compiutosi e raggiunta l'Oltretomba, la "Terra senza ritorno", cosa sopravvive di esso quando ha fatto «il salto dall'aldiquà nell'aldilà»<sup>25</sup>? Due elementi continuano a sussistere: uno materiale e visibile, lo scheletro, l'altro immateriale e definitivo, l'*eṣemmu*.

2.1. Lo scheletro (*eṣemtu*, *eṣmāte* "ossa") è la struttura portante dell'essere umano, progettata e realizzata dal sommo creatore mitico Marduk. Da qui il grande rispetto per le tombe, considerate luogo sacro, e per i resti mortali che in esse trovano riposo. Le ossa degli antenati vengono portate con sé in caso di espatrio, come narrano gli Annali del re assiro Sennacherib a proposito del re babilonese Merodach-baladan da lui sconfitto e costretto alla fuga<sup>26</sup>. Per contro, la violazione delle tombe, l'esumazione e l'esposizione o dispersione delle ossa degli antenati costituivano oltraggio a tal punto da divenire una delle tecniche di annientamento del nemico:

Le tombe dei loro re, antichi e recenti [...] devastai, distrussi. Esposi le loro ossa al sole e le deportai in Assiria. Imposi ai loro spiriti di non riposare in pace, mai, privandoli delle offerte funebri e delle libagioni d'acqua<sup>27</sup>.

Dopo aver sconfitto il re dell'Elam ed averne distrutto la capitale Susa, l'azione sacrilega di Assurbanipal d'Assiria nei confronti dei resti mortali degli antenati dei vinti ha il senso dell'annientamento totale, definitivo, a partire dalle radici: i vivi esistono grazie alle radici costituite dai morti, i morti possono esistere solo grazie alle offerte e alle cure dei vivi. Vita e morte sono dunque categorie interdipendenti: i vivi rappresentano il presente, i morti il passato da cui il presente

---

périssable des choses, puisque, à la mort, toutes retourneraient en l'argile»: BOTTÉRO, *La creation de l'homme*, cit., p. 25.

<sup>24</sup> Cfr. più sopra e nota 9.

<sup>25</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Leggere Dante*, in SERMONTI, *L'Inferno di Dante*, p. IX.

<sup>26</sup> DANIEL D. LUCKENBILL, *Ancient Records of Assyria and Babylonia*, vol. II, Chicago, The University Chicago Press 1927, p. 153, § 345.

<sup>27</sup> Così il re assiro Assurbanipal dopo la conquista e la distruzione di Susa: cfr. LUCKENBILL, *Ancient Records*, cit., vol. II, p. 310, § 810.

scaturisce e che non può esistere senza il passato<sup>28</sup>. Il defunto insepoltito o le cui ossa siano state disperse è un essere senza nome<sup>29</sup> e pertanto non può beneficiare dei riti funebri che gli consentono una vita, sia pure grama, nell'oltretomba. Di qui il ricorso alle maledizioni, che insistono sulla mancata discendenza e/o sull'annientamento della progenie, contro chiunque oserà profanare la tomba<sup>30</sup>. In ragione delle conseguenze negative che comporta sul piano della cura del defunto e della sua vita nell'Aldilà, la privazione della sepoltura è invece la pena gravissima comminata alla donna che si è procurata volontariamente l'aborto<sup>31</sup>.

2.2. L'*etemmu* è «l'ultimo aspetto assunto dall'Uomo, testimonianza di continuità d'esistenza dopo la morte»<sup>32</sup>. Sorta di calco dell'essere vivente al quale rassomiglia e che rappresenta e sostituisce, inconsistente ed etereo, abita il mondo ultraterreno e conserva le facoltà corporali e spirituali che aveva da vivo: necessita di cibo e di acqua, soffre e gioisce.

La rappresentazione dei trapassati nelle fonti non è però univoca. Nel *Poema di Gilgames*<sup>33</sup>, lo spettro di Enkidu, uscito per breve tempo

28 ELENA CASSIN, *Le mort: valeur et représentation en Mésopotamie ancienne*, in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, cit., pp. 355-372.

29 Nella civiltà mesopotamica "nominare", nel senso di dare un nome, è considerato un vero e proprio atto creatore: fra le parole e le cose, il nome e ciò che esso designa, e dunque il nome proprio e l'individuo che lo porta, vi è un legame indissolubile. L'atto stesso della creazione dell'uomo primigenio si concretizza nel momento in cui il dio creatore gli attribuisce e ne pronuncia il nome.

30 BOTTÉRO, *Les inscriptions cunéiformes funéraires*, cit., pp. 383-387. Per le formule di maledizione in genere cfr. FRANCESCO POMPONIO, *Formule di maledizione della Mesopotamia preclassica*, Brescia, Paideia 1990.

31 Codice delle leggi medio-assire, tav. A, § 53, col. VII: 92-102, per cui si veda GUILLAUME CARDASCIA, *Les lois assyriennes*, Littératures ancienne du Proche Orient, Paris, Les éditions du Cerf 1969, pp. 244-247.

32 BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., p. 621. Per una sintesi del dibattito sull'*etemmu* in *Atramḫasis* ('segno' della morte o 'segno' della vita) si veda CAGNI, *Il mito babilonese di Atramḫasis*, cit., pp. 241-242. Più recentemente il dibattito è ripreso da BOTTÉRO, *La création de l'homme*, per il quale l'*etemmu* è insito nella natura stessa e nel destino dell'uomo e si riconduce all'elemento divino (il sangue e la carne del dio ucciso) che compone l'impasto dell'uomo primigenio. Garanzia di una sopravvivenza dopo la morte, rappresenta un privilegio che «tout modeste qu'il soit, ne saurait être explicable à partir de l'argile, ce qui fait de l'Homme un être périssable» (p. 30). Nei testi religiosi e magici invece l'*etemmu* rappresenta senza equivoci il *Totengeist*, lo spirito dei defunti. Sull'*etemmu* cfr. pure JERROLD S. COOPER, *The Fate of Mankind. Death and Afterlife in Ancient Mesopotamia*, in *Death and Afterlife. Perspectives of World Religions*, H. Obayashi (ed.), New York, Greenwood Press 1992, pp. 19-33.

33 Tav. XII, l'ultima dell'epopea classica, che riprende, traducendola in accadico quasi alla lettera, l'ultima parte del poema sumerico *Gilgames, Enkidu e gli Inferi*. In essa



dagli Inferi «come una folata di vento», appare immutato nell'aspetto: è però solo un'ombra perché i due amici «fecero per abbracciarsi ma non vi riuscirono»<sup>34</sup>. Ne *La discesa di Ištar agli Inferi*<sup>35</sup> appaiono «rivestiti, come uccelli, d'un manto di piume»<sup>36</sup>. In generale sono timidi, paurosi, temono i vivi e li fuggono. Sono positivi perché conoscono l'avvenire e perciò sono consultati dai vivi che li fanno "ritornare" con pratiche negromantiche<sup>37</sup>. Sono però anche malvagi, aggressivi, vendicativi: «E farò risalire i morti, che divoreranno i vivi, così che i morti supereranno in numero i vivi!»<sup>38</sup>. Ne *La visione degli Inferi di un principe assiro*<sup>39</sup> *l'eṭemmu* fa parte dei demoni infernali ed è descritto come un orrido mostro con testa di bue, quattro mani e piedi umani. Si noti che, nella scrittura cuneiforme, il grafema che rende la parola *eṭemmu* è per lungo tempo indistinto, o coincide, con il grafema che rende la parola "demone" (*utukku*)<sup>40</sup>.

Questi *eṭemmu* malvagi<sup>41</sup> sono spesso apparizioni oniriche<sup>42</sup> o allucinazioni che terrorizzano i vivi, o causano angoscia e infliggono torture fisiche (malattie) e psicologiche (ansia e depressione) impadronendosi del loro corpo<sup>43</sup>.

Enkidu, morto e ridotto ad un fantasma, descrive all'amico Gilgameš le drammatiche condizioni di vita nell'aldilà. Per la traduzione italiana cfr. PETTINATO, *La saga di Gilgamesh*, cit., pp. 230-238; per una recente valutazione critica cfr. GEORGE, *The Babylonian Gilgamesh Epic*, cit., pp. 47-54 e 726-735.

34 *Gilgameš*, TAV. XII: 84-85, trad. it. di PETTINATO, *La saga di Gilgamesh*, cit., p. 234.

35 Cfr. nota 70.

36 10: BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., p. 335.

37 BOTTÉRO, *Les morts et l'au-delà dans les rituels en accadien contre l'action des «revenants»*, «Zeitschrift für Assyriologie», LXXIII (1983), pp. 153-203. Per la negromanzia si veda BOTTÉRO, *Symptômes, signes, écritures en Mésopotamie ancienne*, in *Divination et Rationalité*, Jean-Pierre Vernant et alii (éds.), Paris, Éditions du Seuil 1974.

38 *La discesa di Ištar agli Inferi*: 19-20: BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., p. 336.

39 Rev. 6; il testo, neo-assiro da Assur, è una vivida rappresentazione del mondo infernale che il suo protagonista visita in sogno. Cfr. ALASDAIR LIVINGSTONE, *Court Poetry and Literary Miscellanea. State Archives of Assyria III*, Helsinki, Helsinki University Press 1989, N. 32, pp. 68-76.

40 BOTTÉRO, *La Mythologie de la Mort*, cit., p. 28. Anche lo spettro di Enkidu in *Gilgameš*, Tav. XII: 87 è *utukku*.

41 BOTTÉRO, *Les morts et l'au-delà*.

42 ADOLF L. OPPENHEIM, *Interpretation of Dreams in the Ancient Near East*. Transactions of The American Philosophical Society N.S. 46/III, Philadelphia, The American Philosophical Society 1956, pp. 233-236.

43 Ad esempio nel *Poema del Giusto sofferente*, noto anche come il *Giobbe babilonese*, espressione di un genere letterario, la cosiddetta letteratura sapienziale, che in Mesopotamia e altrove nel Vicino Oriente antico è il prodotto della riflessione sul dolore e sulla morte e comprende una serie di composizioni quali poemetti, raccolte di precetti e consigli, raccolte di proverbi, dialoghi, dispute o tenzoni, favole. Cfr. WILFRED G. LAMBERT,

Sono, costoro, i morti insepolti (per varie ragioni)<sup>44</sup> o dimenticati dalla discendenza e perciò divenuti spiriti erranti e malevoli che cercano di attirare l'attenzione dei vivi su di sé per essere sepolti, perché la sepoltura è la condizione indispensabile per raggiungere l'Aldilà: «“Hai visto colui il cui corpo è stato abbandonato nella steppa?” “L'ho visto, sì, il suo spirito non riposa negli Inferi”»<sup>45</sup>.

La mancata sepoltura espone inoltre al rischio che il cadavere venga divorato dalle bestie: cani, maiali, sciacalli, avvoltoi, pesci, fanno sparire le carni e disperdono le ossa in luoghi 'stranieri' – ancora il *topos* della rottura totale, definitiva, con il proprio ambiente –, amplificando il carattere di de-socializzazione legato allo spazio aperto che espone il corpo materiale al ludibrio delle fiere. L'essere divorato, smembrato e 'macinato' dai denti delle fiere rappresenta la distruzione irreversibile: il morto cessa di essere sé stesso per integrarsi parzialmente o completamente in un corpo 'alieno'<sup>46</sup>.

Il potenziale pericolo rappresentato per i vivi da questi spiriti malevoli va contrastato con un atteggiamento di rispetto e venerazione che si traduce nella pratica rituale di offerte, specie di acqua e cibo, e negli esorcismi, atti sì a scacciarli dal corpo di cui si sono impossessati provocando malattie<sup>47</sup>, ma, soprattutto, che mirano a rinviarli nell'Aldilà. Alcuni esorcismi prevedono l'impiego di figurine che rimpiazzano l'*etemmu* e che, a seconda dei casi, vengono affidate al Fiume, seppellite nel Deserto, verso occidente, munite di vesti e provviste per il viaggio, ri-seppellite nella tomba, o affidate a Dumuzi<sup>48</sup> durante le celebrazioni per la partenza del dio verso gli Inferi.

Sembrirebbe insomma che la cura dei defunti «non si basava tanto sulla pietà quanto sulla paura del loro ritorno»<sup>49</sup>.

---

*Babylonian Wisdom Literature*, Oxford, Clarendon Press 1960, con edizione del testo pp. 21-62. Per la traduzione italiana cfr. CASTELLINO, *Sapienza babilonese*, cit., pp. 37-49.

44 BOTTÉRO, *Les morts et l'au-delà*, cit., p. 170.

45 *Gilgamesh*, Tav. XII, 150-151.

46 CASSIN, *Le mort: valeur et représentation en Mésopotamie ancienne*, cit., pp. 357-358. Il tema ricorre anche nelle maledizioni: cfr. ad es. POMPONIO, *Formule di maledizione*, cit., p. 77: «I cani facciano a pezzi il suo cadavere insepolto».

47 BOTTÉRO, *Les morts et l'au-delà*, cit., pp. 174-196.

48 Complessa e popolare figura divina della religione sumerica, in Dumuzi confluiscono aspetti diversi che lasciano supporre un sincretismo che ha unificato personalità divine venerate in più luoghi. Ciò che caratterizza il complesso della tradizione è però il matrimonio con la dea Inanna e il suo morire e risorgere ciclicamente, il che ne fa una divinità infera.

49 GIUSEPPE FURLANI, *La vita d'oltretomba*, in *La religione babilonese-assira*, vol. II, Bologna, Zanichelli 1929, p. 345.

### 3. LE PRATICHE FUNERARIE<sup>50</sup>

#### 3.1. LA TOMBA

Se la sepoltura è la preconditione perché lo spirito del defunto possa abitare nell'Aldilà, la tomba<sup>51</sup> ne è il vestibolo, il primo passo del viaggio che lo condurrà alla sua nuova condizione.

Sono note necropoli all'interno o in prossimità dello spazio urbano, ma il morto veniva inumato preferibilmente in tombe domestiche, situate al disotto dell'abitazione, a sottolineare l'appartenenza del defunto alla sua comunità familiare e la volontà dei vivi di mantenere un rapporto costante con i trapassati. Nel caso delle tombe reali, le sepolture avvenivano al disotto dell'area del palazzo (Uruk, Assur, Kalah) o nell'area templare sacra (Ur).

Il defunto veniva accompagnato alla sua ultima dimora con appariscenti manifestazioni di cordoglio: i parenti e/o appositi specialisti si strappavano gli abiti, si coprivano la testa di polvere, si buttavano a terra ed eseguivano lamentazioni funebri. Nel caso di funerali regali potevano essere impiegate diverse centinaia di lamentatori per il periodo di lutto che doveva durare almeno dieci giorni<sup>52</sup>.

#### 3.2. IL CORREDO FUNEBRE

In ragione del suo status sociale e delle sue possibilità economiche, il morto veniva attrezzato per la sua vita nell'Aldilà con quanto poteva essergli utile: vasellame, gioielli, armi, utensili da lavoro, ma anche talismani contro i pericoli che potevano presentarsi nell'Oltretomba. Le tombe reali di Ur (metà del III millennio a.C. circa) rappresentano un caso macroscopico di corredo funebre: vasellame, armi, gioielli, amuleti, strumenti musicali di oro, argento, elettro, rame, lapislazzuli, corniola e altre pietre semi-preziose in grande abbondanza, dovevano

---

<sup>50</sup> Come è stato acutamente osservato da KRAMER, *Death and Nether World According to the Sumerian Literary Texts*, «Iraq», XXII (1960), pp. 59-69, le fonti relative alle pratiche funerarie dicono molto più della vita che non della morte.

<sup>51</sup> EVA STROMMINGER, BARTHEL HROUDA, *Grab, Grabbeigabe*, in *Reallexicon der Assyriologie* III (1957-1971), Berlin, New York, pp. 581-610. Un'ottima e agevole sintesi sull'argomento in FRANCIS JOANNÈS (éd.), *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne*, Paris, Bouquins 2001, s.v. *Sépultures et rites funéraires*, pp. 769-773, con bibliografia essenziale aggiornata.

<sup>52</sup> SILVIA MARIA CHIODI, *Le concezioni dell'Oltretomba presso i Sumeri*. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie, Serie IX, volume IV/5, Roma, Bardi 1994, pp. 393-395.

garantire la vita *post mortem* dei sovrani defunti<sup>53</sup>.

### 3.3. LE OFFERTE FUNEBRI

Cibo e acqua per sostentare i trapassati sono talvolta loro inviati per via fluviale, caricate su una navicella. Libagioni d'acqua, soprattutto, venivano effettuate sulla tomba, ma il fulcro del culto dei morti è costituito dal banchetto funebre (*kispu*, dal verbo *kasāpu* "frazionare, fare a pezzetti")<sup>54</sup>, il pasto comune di vivi e morti che rinsalda, secondo la tradizione semitica, il legame vitale di tutti i partecipanti e che si effettuava mensilmente alla luna nuova per conciliare i trapassati e/o gli dèi inferi.

Un'estremizzazione della pratica del *kispu* e un'estensione ben oltre il significato di banchetto funebre è rappresentato, ad esempio, da quanto narrano gli Annali di Assurbanipal: il sovrano assiro, al termine di una lunga guerra fratricida che lo aveva opposto al fratello Šamaš-šuma-ukīn, fece uccidere i partigiani di quest'ultimo perché servissero da offerta funebre per *l'etemmu* di Sennacherib nel luogo stesso in cui il re suo nonno era stato ucciso<sup>55</sup>.

## 4. IL VIAGGIO VERSO L'OLTRETOMBA E LA SUA LOCALIZZAZIONE

### 4.1. IL VIAGGIO E LA LOCALIZZAZIONE DELL'OLTRETOMBA

L'itinerario e la direzione seguiti dallo spirito del defunto nel suo viaggio verso l'Aldilà sono immediatamente collegati al "dove" è situato il Regno dei Morti. Su questo punto i dati delle fonti sono discordanti (e così le opinioni degli studiosi), perché, come si è accennato, riflettono dottrine diverse sviluppatesi in un lunghissimo arco di tempo. Il viaggio è dunque verso ovest o verso est, per via terrestre o fluviale? E segue un percorso orizzontale o verticale?

Su di un solo punto le fonti convergono: «la via degli Inferi è un

---

53 LEONARD WOOLLEY, *Ur dei Caldei*, Torino, Einaudi 1962. Per una recente riconsiderazione delle sepolture regali di Ur su base testuale si veda GIANNI MARCHESI, *Who Was Buried in the Royal Tombs of Ur? The Epigraphical and Textual Data*, «Orientalia», 73 (2004), pp. 153-197.

54 PHILIPPE TALON, *Les offrandes funéraires à Mari*, «Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves» XXII (1978), pp. 53-75. Il *kispu* comprendeva offerte alimentari (farina, latte, burro, birra, sale, frutta, vino, ecc.) e di oggetti di varia natura e materiale nonché sacrifici di piccoli animali (tortore, tartarughe, ecc.). Nell'antica città siriana, la cui cultura partecipava largamente di quella mesopotamica, il *kispu* in onore degli antenati regali era una delle più importanti cerimonie religiose.

55 LUCKENBILL, *Ancient Records*, cit., p. 304, § 795.

sentiero desolato»<sup>56</sup>.

#### 4.2. IL DESERTO

Secondo una tradizione<sup>57</sup> il defunto raggiunge l'Oltretomba, situato all'estremo occidente del mondo, là dove il Sole tramonta<sup>58</sup>, dopo aver attraversato lo sconfinato e lugubre deserto a ovest della Mesopotamia.

Nell'immaginario ideologico mesopotamico il "deserto" rappresenta la "periferia", sede del caos, che si oppone al "centro", sede dell'ordine e perciò della vita stessa: contrada di desolazione, fame e sete, riparo di demoni (i morti insepolti) e belve feroci, il deserto è luogo di morte, e dunque è l'immagine stessa dell'Oltretomba<sup>59</sup>.

Per affrontare l'attraversamento del deserto, il defunto viene dunque equipaggiato di abiti e calzature e viveri e acqua, nonché di talismani contro i pericoli che dovrà affrontare.

Alla fine del deserto c'è la massa d'acqua o fiume che circonda la Terra dei Viventi e la separa dalla Terra dei Morti<sup>60</sup>: talvolta chiamato *Hubur*<sup>61</sup>, la sua localizzazione non è precisa ma attraverso di esso il defunto viene traghettato dal "Battelliere infernale", il cui nome *Humuṭ-tabal* significa «Conduci in fretta!»<sup>62</sup>.

<sup>56</sup> *Morte di Urnamma*: 73, trad. it. in PETTINATO, *Mitologia sumerica*, Torino, UTET 2001, pp. 477-491.

<sup>57</sup> Ad es. *Nergal ed Ereškigal, La discesa di Ištar agli Inferi*, i rituali contro gli *etemmu* malvagi.

<sup>58</sup> Šamaš, dio del sole, è pure divinità infera.

<sup>59</sup> Per la concezione di territorio e confine, spazio interno e spazio esterno cfr. MARIO LIVERANI, *Guerra e diplomazia nell'antico Oriente, 1600-1100 a.C.*, Roma-Bari, Laterza 1994, pp. 27-98.

<sup>60</sup> Nella rappresentazione del mondo la Terra dei Viventi forma il piano diametrale intermedio tra Cielo e Anti-cielo; circondata dal mare salato, galleggia sull'Apsû, le acque dolci, fonte di vita, regno del dio Enki/Ea. Sul tema cfr. WAYNE HOROWITZ, *Mesopotamian Cosmic Geography*, Winona Lake, Eisenbrauns 1998. La Terra dei Viventi è luogo di incontro delle divinità del Cielo e dell'Anti-cielo che in essa, tutte indistintamente, sono presenti sotto forma di statue, risiedono nei templi e sono oggetto di cura da parte dell'uomo. Ritenute vive, le statue divine avevano tutte le esigenze della vita materiale (cibo, bevande, sonno, toilette, passeggiate, ecc.) alle quali provvedeva un folto numero di specialisti del culto.

<sup>61</sup> HOROWITZ, *Mesopotamian Cosmic Geography*, cit., pp. 355-358. In *Gilgameš* Tav. X: 172 l'eroe attraversa le "Acque della Morte", da intendersi come designazione alternativa del fiume infernale: cfr. GEORGE, *The Babylonian Gilgamesh Epic*, cit., vol. I, p. 500.

<sup>62</sup> Il Caronte mesopotamico è noto dal già citato *La visione degli Inferi di un principe assiro*: LIVINGSTONE, *Court Poetry*, p. 71, rev. 5. In altra documentazione il battelliere è *Gilgameš*: cfr. GEORGE, *The Babylonian Gilgamesh Epic*, cit., vol. I, pp. 130-132.

Il percorso per via d'acqua è un dato costante nella tradizione<sup>63</sup> e ciò non meraviglia se si tiene presente la valenza dell'acqua nell'ecosistema mesopotamico, dove il Tigri e l'Eufrate erano innanzitutto vie di comunicazione.

Secondo questi dati (e secondo alcuni studiosi) il Regno dei Morti dovrebbe dunque trovarsi all'estremo ovest e sotto la superficie della terra, dal momento che la tomba, sotterranea, è la prima porta che si schiude sull'Aldilà. Ciò sembrerebbe sostenuto anche da altre allusioni nelle fonti, relative a "fessure"<sup>64</sup> nella terra attraverso le quali era possibile raggiungere il mondo ultraterreno.

#### 4.3. IL KUR

Per contro, il termine standard e prevalente per designare il Regno dei Morti nei miti sumerici, KUR<sup>65</sup>, farebbe pensare ad un viaggio in direzione opposta, verso nord-est, e collocherebbe l'Oltretomba sulla superficie terrestre<sup>66</sup>. Nella sua accezione comune KUR designa infatti la "montagna", il rilievo montuoso che, come il deserto ad ovest, delimita ad est la piana mesopotamica. KUR ha dunque un significato in prima istanza geo-fisico, immediatamente percepibile nel segno grafico che rende la parola e che è la schematizzazione di un rilievo montuoso. Questo stesso segno, evocativo della realtà fisica, è anche la convenzione iconografica per rappresentare in generale l'ambiente montano.

E però, nella piatta realtà fisica dell'alluvio mesopotamico, la montagna rappresenta un elemento estraneo, sconosciuto, ai confini del

---

63 In *Morte di Urnamma*: 73-75 si fa riferimento al carro che avrebbe trasportato il defunto re alla sua ultima dimora e ciò farebbe pensare ad un viaggio via terra, ma si tratta dell'unica attestazione in tal senso. L'attraversamento delle acque per raggiungere il mondo dei morti è un *topos* comune non solo nel Vicino Oriente antico ma anche nel mondo Mediterraneo. Per l'attraversamento delle acque come via di rigenerazione nella Mesopotamia antica cfr. MANDER, *Gilgameš e Dante*, cit., pp. 288-290.

64 *Gilgameš*, Tav. XII: 82, 86, *Gilgameš, Enkidu e gli Inferi*: 240; cfr. PETTINATO, *La saga di Gilgamesh*, cit., p. 337: "finestre".

65 «As far as our evidence indicates, all the passages that contains an image of the physical shape of the netherworld employ the term *kur*»: KATZ, *The Image of the Netherworld* p. 105. Per un'ampia discussione su questa tematica, in relazione anche all'area semantica di KUR, cfr. FRANÇOISE BRUSCHWEILER, *Inanna. La déesse triomphante et vaincue dans la cosmologie sumérienne*, Leuven, Éditions Peeters 1987.

66 Così CHIODI, *Le concezioni dell'Oltretomba presso i Sumeri*, cit., pp. 435-449. Diversamente BRUSCHWEILER, *Inanna*, per la quale «Au levant où naissent les dieux, d'où surgit chaque jour le soleil de lumière, le kur est source de vie. [...] A l'opposé, là où disparaît chaque soir la lumière avec le coucher du soleil, s'ouvre le royaume de la mort» (p. 51).

mondo<sup>67</sup>: il termine KUR assume perciò anche una connotazione geopolitica, diventando sinonimo di paese straniero, ostile, nemico, opposto a KALAM che significa “il” Paese e che indica il cuore di Sumer, la Mesopotamia meridionale.

In quest’ottica oppositiva binaria, KUR rappresenta perciò anche il Paese dei Morti, ostile e straniero, contrapposto a KALAM, il Paese dei Viventi<sup>68</sup>.

Accettando questa localizzazione a nord-est, nella zona montuosa della catena degli Zagros, il fiume infernale sarebbe allora da identificarsi nel fiume Diyala, uno degli affluenti del Tigri<sup>69</sup>, che da quei monti origina.

## 5. LA TERRA SENZA RITORNO

### 5.1. LA DIMENSIONE URBANA E LA STRUTTURA SOCIO-POLITICA

Alla fine del suo viaggio triste e desolato, lo spirito del morto giunge alla “Terra senza ritorno”<sup>70</sup>.

Quale che sia la sua localizzazione, l’Aldilà si configura al defunto viandante come una vera e propria città: URU.GAL/*irkallu* “grande città”, “metropoli” è una delle sue designazioni<sup>71</sup>.

Concepito come un’area sbarrata, secondo il modello delle città-stato del III millennio a.C., vi si accede attraverso una porta sorvegliata da un guardiano, Bidu<sup>72</sup>, a sua volta assistito da divinità minori che

---

67 Nella geografia cosmica mesopotamica «the underworld is the lowest region of the universe»: HOROWITZ, *Mesopotamian Cosmic Geography*, cit., p. 348.

68 Secondo KATZ, *The Image of the Netherworld*, cit., pp. 108-109 quando a partire dalla metà del III millennio a.C le conquiste estendono l’orizzonte geografico sumerico e rendono il KUR accessibile e dunque controllabile, il termine si svuota del significato primario di “luogo elevato” e conserva invece quello di “luogo straniero” e perciò ostile, e in questa accezione il KUR designa l’Oltretomba, situato però al di sotto della Terra dei Viventi. Per la localizzazione del KUR in un “mondo di mezzo”, sorta di “Purgatorio”, a metà strada tra il mondo degli dèi e la terra dei viventi, cfr. MANDER, *Gilgameš e Dante*, cit., p. 286.

69 CHIODI, *Le concezioni dell’Oltretomba presso i Sumeri*, cit., pp. 429-432.

70 Sumerico kurnugia (KUR.NU.GI.A), accadico *eršet lā târi*, è la designazione più comune dell’Oltretomba: cfr. ad es. l’incipit de *La discesa di Ištar agli Inferi* (BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., pp. 334-346) e *passim* nel poema, scoperto e identificato agli albori dell’assiriologia. Di esso esiste anche una versione sumerica per cui cfr. più avanti, nota 83. Per gli altri nomi degli Inferi documentati nelle fonti cfr. BOTTÉRO, *La Mythologie de la Mort*, cit., p. 30.

71 A conferma di ciò si noti che la città di Kutha, sacra al dio degli inferi Nergal, è assimilata al Regno dei Morti. Per l’ “architettura” degli Inferi cfr. KATZ, *The Image of the Netherworld*, cit., pp. 192-194.

72 Ad es. ne *La discesa di Ištar agli Inferi*: 14; *Nergal ed Ereškigal*: 52; *La visione degli In-*

assicurano la sorveglianza. La documentazione è però silente o non esplicita circa le mura di cinta che ci si aspetterebbe data la configurazione tipica della città: è stato perciò proposto<sup>73</sup> che nell'immaginario mesopotamico la regione infera fosse concepita come naturalmente sbarrata dalla superficie terrestre.

Ne *La discesa di Ištar agli Inferi* le porte che la dea deve attraversare per penetrare nel regno di sua sorella Ereškigal sono addirittura sette<sup>74</sup> (e fanno pensare ad una settuplica cinta di mura concentriche). E però, non essendovi paralleli nella realtà storica, si può ipotizzare che il numero di porte (ed eventualmente di mura) sia, nel testo letterario, un'invenzione funzionale al racconto, avente lo scopo di amplificare la tensione, la *suspence*, ed aumentare l'interesse.

L'aspetto urbano del Regno dei Morti è accentuato dalla presenza di strade: in un rituale di esorcismo si prescrive di disegnare la pianta della Città dei Morti allo scopo di meglio dirigere lo spirito malevolo che vi si vuole rispedire<sup>75</sup>.

Le divinità inferie dimorano in palazzi fastosi<sup>76</sup> come quelli degli dèi celesti, evidente riflesso non solo della struttura urbana ma anche dell'area sacra che nella realtà storica comprendeva le residenze (templi e cappelle) degli dèi che in essi dimoravano sotto forma di statue e alle quali si rendeva il culto sotto forma di offerte e doni.

La Città dei Morti è organizzata come una comunità urbana<sup>77</sup> con istituzioni di governo e giuridiche, e una struttura sociale secondo la quale la comunità dei defunti è divisa in classi sul modello del mondo dei vivi.

## 5.2. LE DIVINITÀ INFERE

Regina del mondo infernale è Ereškigal<sup>78</sup> che insieme a Nergal, suo

---

*feri di un principe assiro*, rev. 7.

<sup>73</sup> KATZ, *The Image of the Netherworld*, cit., p. 193.

<sup>74</sup> Così come in *Nergal ed Ereškigal* per cui si veda BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., pp. 465-494. In *Morte di Urnamma* ciascuna delle sette porte è sorvegliata da un guardiano.

<sup>75</sup> BOTTÉRO, *Les morts et l'au-delà*, cit., p. 197.

<sup>76</sup> Cfr. *Morte di Urnamma*: 84-131 dove il defunto re offre doni alle divinità inferie, ciascuna delle quali abita un suo proprio palazzo.

<sup>77</sup> Per la dimensione socio-politica cfr. KATZ, *The Image of the Netherworld*, cit., pp. 113-191.

<sup>78</sup> «Nei tempi antichi, quando ogni cosa venne alla luce [...] quando il Cielo fu separato dalla Terra [...], quando An prese per sé il cielo [...], quando Enlil prese per sé la terra e a Ereškigal in dono furono dati gli Inferi»: *Gilgameš Enkidu e gli Inferi*: 4-13, trad. it. PETTINATO, *La saga di Gilgamesh*, cit., pp. 329-340.



sposo<sup>79</sup>, “Signore del mondo sotterraneo”, governa assistita da una vasta corte composta di divinità minori (ad esempio Ningizzida, “Portatore del trono degli Inferi”, Ninazimua/Bēlet-šēri, la dea scriba e molte altre) e di demoni<sup>80</sup> come Namtar, dio del destino di morte, «che non ha mani, non ha piedi, [non beve] acqua, [non mangia cibo]»<sup>81</sup> e i demoni-galla, «demoni implacabili, senza padre né madre, né sorella né fratello, né donna né bambini»<sup>82</sup> che intervengono quando sopraggiunge l’ora della morte stabilita dagli dèi: costoro sono infatti «capaci di strappare la sposa dalle braccia del suo sposo e il bambino dal seno della sua nutrice»<sup>83</sup>.

I demoni abitano la “Terra senza ritorno” ma esercitano il loro potere anche sulla terra portando malattie e morte: ne *La discesa di Ištar agli Inferi* Ereškigal incarica Namtar di scagliare sessanta malattie contro la dea che ha osato sfidarla e che è «così trattenuta agli Inferi» (rr. 68-76). Ancora più esplicita è la versione sumerica del mito dove la Signora del Cielo «è tramutata in cadavere»<sup>84</sup>.

Alle divinità dell’Oltretomba viene tributato un culto (offerte alimentari e sacrifici) specie in particolari momenti di crisi, come quando, ad esempio, in *Atramḥasīs* il dio Enki/Ea consiglia di offrirne a Namtar per allontanare la peste decretata per decimare il genere umano in tumulto: «Non rendete più onore ai vostri dèi! Non implorate più le vostre dèe! Ma onorate soltanto Namtar: a lui solo portate il vostro cibo! Queste offerte gli piaceranno, e, confuso da tanti doni, sospenderà la sua azione malefica»<sup>85</sup>. A esse, inoltre, il defunto si presenta con doni propiziatori (*Morte di Urnamma*).

---

79 I sovrani del Regno dei Morti sono i protagonisti del mito *Nergal ed Ereškigal* (BOTTÉRO, KRAMER, op. cit. a nota 74) in cui si narra di come la Regina degli Inferi si innamori di Nergal che l’aveva offesa e ne faccia il suo sposo.

80 Le fonti in proposito sono numerosissime. Per un esempio si veda *La visione degli Inferi di un principe assiro* che elenca e descrive minutamente l’orrida corte infernale. Una breve enumerazione e descrizione delle divinità inferie in BOTTÉRO, *La mitologia della morte nell’antica Mesopotamia*, cit., p. 62, nota 60. Per una recente trattazione delle divinità inferie nelle fonti sumeriche cfr. KATZ, *The Image of the Netherworld*, cit., pp. 383-442.

81 *Morte di Gilgameš*: 75, trad. it. PETTINATO, *La saga di Gilgamesh*, cit., pp. 343-347.

82 *Dumuzi e Geštinanna*: 49 in BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., p. 311.

83 *La discesa di Inanna agli Inferi*: 289-290. Il poema è la versione sumerica de *La discesa di Ištar agli Inferi*; per la traduzione italiana cfr. BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., pp. 287-314.

84 *La discesa di Inanna agli Inferi*: 166.

85 377-384: BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., pp. 575-576.

## 6. IL DEFUNTO NELL'ALDILÀ

### 6.1. IL GIUDIZIO

Una volta giunto nell'Aldilà, lo spirito del defunto deve sottoporsi al giudizio che, emesso dai giudici infernali<sup>86</sup>, gli consente di varcare la soglia degli Inferi.

Come ha acutamente rilevato J. Bottéro<sup>87</sup>, in Mesopotamia però il termine per "giudicare" copre un campo semantico più ampio dell'esercitare il potere giudiziario applicando la legge in funzione del comportamento. Giudicare equivale a "decidere, assegnare, imporre un destino", senza necessariamente tener conto di meriti o demeriti. Giudicare è un atto del potere, non della logica. Il giudizio infernale equivale dunque a stabilire e fissare il destino definitivo e perpetuo di morto, assegnato per sempre alla "Terra senza ritorno".

Il giudizio è emesso da Šamaš, giudice degli Inferi come del mondo terreno<sup>88</sup>, ed è indispensabile, al pari della sepoltura, affinché il morto non si trasformi in uno spirito malvagio.

Dopo il giudizio il morto è preso in consegna o è fatto "prigioniero" da Ningizzida che lo affida a Bitu, il "Portiere degli Inferi", il quale gli apre la porta della sua nuova, desolata esistenza.

### 6.2. LE CONDIZIONI DEL MORTO

"Dimmi amico mio, dimmi amico mio, dimmi gli ordinamenti degli Inferi che tu hai visto".

"Io non te li posso dire, amico mio, non te li posso dire! Se io infatti ti dicessi gli ordinamenti degli Inferi che ho visto, allora [tu] ti butteresti giù e piangeresti".

"[Io] mi voglio buttare giù e piangere".

"Il mio [corpo], che tu potevi toccare e del quale il tuo cuore gioiva, [il mio corp]o è mangiato dai vermi, come un vecchio vestito. [Il mio corpo, che tu potevi to]ccare e del quale il tuo cuore gioiva, è come una crepa [del terreno], piena di polvere"<sup>89</sup>.

<sup>86</sup> Designati a volte con il termine generale di Anunnaki: cfr. BOTTÉRO, *Les morts et l'au-delà*, cit., p. 200.

<sup>87</sup> *La Mythologie de la Mort*, cit., p. 34.

<sup>88</sup> Anche Gilgameš esercita questo ruolo, così come Nergal ed Ereškigal. Per la connessione di Gilgameš con il mondo infernale cfr. WILFRED G. LAMBERT, *Gilgameš in Religious, Historical and Omen Texts, and the Historicity of Gilgameš*, in *Gilgameš et sa légende*, Paul Garelli (éd.), Paris, Imprimerie Nationale 1960, pp. 39-56.

<sup>89</sup> *Gilgameš*, Tav. XII: 87-97: trad. it. PETTINATO, *La saga di Gilgameš*, cit., p. 235.

La Terra senza ritorno «dalla quale non usciranno mai coloro che vi sono entrati»<sup>90</sup> è il regno delle tenebre e della polvere, «pieno di gemiti»<sup>91</sup> «dove coloro che arrivano sono privati della luce, non nutrendosi che di humus, alimento della terra, calati nelle tenebre senza mai vedere il giorno, rivestiti, come uccelli, d'un manto di piume, mentre la polvere si ammuccia su chiavistelli e battenti»<sup>92</sup>.

In questo mondo polveroso i morti sono "prigionieri", con evidente allusione alla rigidità della morte, come Gilgameš «come un pesce preso nella rete» di Namtar<sup>93</sup>; o sono "incatenati", come Dumuzi<sup>94</sup>; o addormentati in un sonno popolato da incubi perversi<sup>95</sup>.

I morti sono denudati, perché la morte è deprivazione totale, e a questa sorte non sfugge nemmeno la grande Inanna/Ištar, costretta a lasciare i suoi abiti, i suoi ornamenti e le sue insegne divine ad ognuna delle sette porte che deve varcare per giungere, «domato così il suo corpo, spogliato dei suoi indumenti» secondo la legge degli Inferi, al cospetto della Regina Ereškigal<sup>96</sup>.

I morti sono terrorizzati e tormentati dai demoni-galla<sup>97</sup> che infliggono dolore fisico e il supplizio della sete<sup>98</sup>.

Sebbene non vi sia distinzione di origine o etnia, tuttavia la condizione del defunto nell'Aldilà è subordinata allo status sociale che questi deteneva nel mondo dei vivi: la sorte dei re è infatti diversa da quella dell'uomo comune (*Morte di Urnamma*), come testimoniano i corredi funebri<sup>99</sup>, perché anche nell'Aldilà vigono le gerarchie che caratterizzano la vita terrena.

90 Nergal ed Ereškigal, Tav. II: 76: BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., p. 474.

91 Nergal ed Ereškigal, Tav III: 6, *ibid.*

92 *La discesa di Ištar agli Inferi*: 7-11: BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., p. 335.

93 *Morte di Gilgameš*: 73: PETTINATO, *La saga di Gilgamesh*, cit., p. 345. La rete è arma degli dèi.

94 *Dumuzi e Geštinanna*: 15: BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., p. 310.

95 THUREAU-DANGIN, *Passion du dieu Lillu*: 47 e KATZ, *The Image of the Netherworld*, p. 227. Il sonno come *imago mortis* è un *topos* diffuso e presente anche nell'antico Egitto.

96 *La discesa di Inanna agli Inferi*: 125-161: BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., pp. 293-294. La spoliazione della dea si ripete con le medesime modalità nella versione accadica del mito, *La discesa di Ištar agli Inferi*, 42-62: *ivi*, pp. 337-338. La medesima sorte tocca a Dumuzi: *Compianto di Inanna per la morte di Dumuzi*, 61-64: *ivi*, p. 330.

97 *Dumuzi e Geštinanna*: 14-21, 41, 67-70: BOTTÉRO, KRAMER, *Uomini e dèi della Mesopotamia*, cit., pp. 310-312.

98 *Morte di Dumuzi*: 44-45: SAMUEL NOAH KRAMER, *The Death of Dumuzi: a New Sumerian Version*, «Anatolian Studies» XXX (1980), pp. 5-13.

99 Ad es. a Ur, Kiš, Kalhu.

La condizione dell'uomo comune è invece influenzata positivamente o negativamente da una serie di fattori: 1) il numero di figli:

“[Hai visto colui che ebbe un solo figlio], l’hai visto?” “Sì, l’ho visto: egli piange [amaramente vicino al] chiodo piantato nel muro”... “[Hai visto colui che ha generato sette figli, l’hai visto?” “Sì, l’ho visto: come un compagno degli dèi, egli siede su un trono e ascolta musica”]<sup>100</sup>

e, comunque, la discendenza, dal momento che *l’etemmu* è totalmente dipendente dai vivi. La solidarietà familiare è fortissima in una società patriarcale, e il dovere di prendersi cura dei defunti è esteso anche ai figli adottivi<sup>101</sup>; 2) il ruolo nella società, che è conservato nel Regno dei Morti; 3) il tipo di morte, tragica o violenta, che incide sulla condizione nell’Aldilà: così, per colui che è morto a causa della lebbra, lo stato di malattia permane nell’Oltretomba, dove è marginalizzato come in vita: «allontanato dalla comunità, egli mangia il pane..., beve l’acqua...; egli vive fuori dalla città»; il morto annegato invece «si dibatte come un bue mangiato dai vermi». Per converso, chi è morto eroicamente in battaglia «suo padre tiene sollevato il capo di lui e piange», mentre chi è morto prematuramente «giace in un letto degli dèi»<sup>102</sup>.

La moralità non è una discriminante, ma colui che ha giurato il falso «fango come bevanda egli consuma»<sup>103</sup>.

## 7. ICONOGRAFIA DELLA MORTE

Il terrore ingenerato da una concezione della morte senza speranza di vita futura è probabilmente all’origine delle scarse raffigurazioni in proposito<sup>104</sup>. La rappresentazione della morte è di fatto limitata alle scene di uccisione del nemico che sono funzionali alla celebrazione della regalità vittoriosa<sup>105</sup> (Fig.1).

100 *Gilgameš*, Tav. XII: 102-116: trad. it. PETTINATO, *La saga di Gilgamesh*, cit., pp. 235-236.

101 Il tema della mancata progenie è il più frequente nelle maledizioni mesopotamiche, per cui cfr. POMPONIO, *Formule di maledizione*, cit., *passim*.

102 *Gilgameš*, *Enkidu e gli Inferi*: 288, 290, 292, 299: trad. it. PETTINATO, *La saga di Gilgamesh*, cit., pp. 339-340.

103 PETTINATO, *La saga di Gilgamesh*, cit., testo di Ur: 21, p. 342.

104 EDITH PORADA, *The Iconography of Death in Mesopotamia in the Early Second Millennium B.C.*, in *Death in Mesopotamia*, cit., pp. 259-270.

105 Ad es. nelle stele di vittoria di Eannatum di Lagaš e di Naram-Sin di Accad, o, ancora, nel celebre rilievo da Ninive che commemora la vittoria del re assiro Assurbanipal sull’elamita Te-Umman.



Figura 1 – Stele della vittoria di Naram-Sin da Susa, Louvre  
(da André Parrot, *I Sumeri*, Milano, Feltrinelli 1963<sup>3</sup>, p. 177).

Demoni e divinità inferie sono rappresentati su placche e sigilli con immagini concrete, antropomorficamente o con figure mostruose ibride (Fig. 2).



Figura 2 – Il demone Pazuzu, Louvre (da André Parrot, *Gli Assiri*, Milano, Feltrinelli 1961, p. 177).

Ma la Morte? In una società incapace di astrazione, che ragiona per immagini, come veniva rappresentata la Morte? Una piccola scultura del Cincinnati Art Museum (Fig. 3) raffigura un personaggio scheletrico, rannicchiato e pensoso, identificato con il feto abortito<sup>106</sup>,

<sup>106</sup> PORADA, *The Iconography of Death*, cit., pp. 266-267, Pl. XIII c. La stessa raffigura-

dunque un non-nato, destinato a ingrossare la schiera di spiriti malevoli che popolano il regno dei morti. E tuttavia ci si domanda se l'immagine non possa rappresentare se non la Morte concettualizzata quanto meno *l'etemmu*, quell'ombra emaciata, evanescente, disperata dell'uomo giunto al suo inevitabile destino e perciò costretto ad una non-vita di stenti nella Terra senza ritorno.



Figura 3 – Il feto abortito (*kûbu* da Edith Porada, *The Iconography of Death*, Pl. XIII c).

---

zione si trova anche su alcune placche di epoca antico-babilonese per le quali si veda *ibid.* Per il feto abortito (*kûbu*) e il suo collegamento con il mondo dei morti cfr. WILFRED G. LAMBERT, *kûbu* in *Reallexicon der Assyriologie* VI (1980-1983), Berlin, New York, p. 265 b.

## 8. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Da questa breve e semplificata sintesi della concezione della morte e dell'Aldilà nella Mesopotamia antica emerge con tutta evidenza quanto le fonti sull'argomento siano discordanti, nella misura in cui delineano due scenari distinti se non, talvolta, contraddittori o bipolari. Come si è già accennato, ciò può ascriversi all'ampio arco temporale in cui la documentazione si distribuisce e pertanto all'evoluzione delle concezioni escatologiche in rapporto alle mutate condizioni politiche, sociali, economiche intervenute in un lasso di tempo di oltre tre millenni.

Il quadro generale che si può delineare presenta dunque da un lato un'immagine dell'Aldilà in certo qual modo serena sebbene triste, nel quale il defunto conduce un'esistenza spenta, ombra malinconica della sua vita terrestre (*Morte di Urnamma*); dall'altro esso appare, invece, un mondo terrorizzante, angosciante, ricettacolo di forze ostili all'uomo (*Dumuzi e Geštinanna, Gilgameš, Nergal ed Ereškigal, Discesa di Istar agli Inferi, Visione degli Inferi di un principe assiro, ecc.*). In questi due scenari i morti appaiono prigionieri, paralizzati o timidi e paurosi ma al contempo superattivi e aggressivi, benevoli nei confronti dei vivi ai quali vengono in sogno con profezie o, per contro, malevoli, sotto forma di incubi terrificanti o come entità che si impadroniscono del loro corpo apportando malattia e morte. I morti sono socialmente livellati nell'Oltretomba, e però i sovrani hanno sorte diversa da quella dell'uomo comune. E che dire della "Terra senza ritorno" dalla quale entrano ed escono, in una sorta di moto perpetuo, o di ridda infernale, i suoi abitanti? Dèi, demoni, *eṭemmu* oltrepassano a loro piacimento l'entrata degli Inferi, la quale, a sua volta, non si sa bene dove sia situata, se a ovest o a est, sopra o sotto la terra dei vivi e se sia singola o multipla, raggiungibile alla fine di un lungo viaggio per via terrestre o fluviale.

Per dirla con Jean Bottéro, stando a questi dati, si potrebbe «postulare una trasformazione dell'immagine dell'Inferno: dapprima ricettacolo degli ex-vivi, poi, a poco a poco, degli anti-vivi»<sup>107</sup>, ma il rischio sarebbe allora quello di un'eccessiva semplificazione, dal momento che non solo non è possibile, allo stato attuale delle conoscenze, ricostruire il percorso di tale evoluzione ma non si può neanche suddividere le fonti in blocchi distinti, rappresentativi delle divergenti concezioni, dal momento che in taluni casi idee opposte sono compre-

---

107 *La mitologia della morte*, cit., p. 92.



senti in una stessa fonte.

Vero questo, è però un fatto che il complesso della documentazione mesopotamica – sumerica ed assiro-babilonese – mostra un dato comune e costante, e cioè che «il salto dall'aldiquà nell'aldilà» senza il conforto di una religione di salvezza esauriva per sempre la «gioiosa avventura del vivere»<sup>108</sup>. Come di fatto è per ogni essere umano, in ogni tempo, in ogni dove.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*

---

108 CASTELLINO, *Sapienza babilonese*, cit., p. 36.



LUCIA BATTAGLIA RICCI

L'ALLEGORIA DANTESCA:  
IL CONTRIBUTO DEI PRIMI COMMENTATORI\*

A oltre settecento anni dalla “mirabile visione” l'enigma affascinante (per altri versi: lo scandalo ideologico) di un poema che pretende di dirsi sacro e, pur raccontando un viaggio costruito su evidenti filigrane letterarie, pretende di essere recepito come resoconto di una vera esperienza visionaria del trascendente e testo profetico resiste ai tentativi dei lettori, i quali continuano a porsi le stesse domande che appassionarono i primi esegeti. Come è noto, infatti, non esiste accordo sull'interpretazione e sulla classificazione dell'opera, tanto dal punto di vista del genere letterario che da quello del tipo di allegoria implicato, problema strettamente e univocamente connesso al precedente già nella coscienza letteraria dell'autore, come attesta il celebre passaggio di *Convivio* II I 2-7 in cui Dante sinteticamente evoca il quadro teorico di riferimento per l'esegesi allegorica delle sue canzoni. Il principale parametro di classificazione sembra qui essere, per lui, insieme alla diversa prospettiva esegetica implicata dalle categorie “letterale”, “allegorico”, “tropologico”, “anagogico”, il rapporto che ogni scrittura stringe con la ‘realtà’ (o la storia): ed è questo rapporto che gli permette di individuare due diversi modelli di lettura, e di associarli a due precisi “modelli” di scrittura. Il principio generale con cui si apre il capitolo, secondo cui «le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi», prevede distinzioni importanti, che finiscono per opporre le procedure proprie dell'*inventio* poetica (l'esempio è quello offerto dalla favola ovidiana di Orfeo, «favole [...] belle menzogne», cui si applica un senso allegorico che l'autore si preoccupa di ricordare essere diverso da quello in uso presso ai teologi)<sup>1</sup> a quelle della scrittura sacra, cui esplicitamente

---

\* Riproduco, con minimi ma indispensabili aggiornamenti critici e bibliografici, il testo letto il 15 marzo 2006 nell'ambito della *Lectura Dantis* dell'Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”. Su alcuni dei temi qui accennati sono poi tornata in altre occasioni, con incremento di analisi. A questi studi rimando per l'indispensabile aggiornamento, anche bibliografico, nei passaggi implicati.

1 Seppur «parole fittizie» sia ricostruzione ipotetica di un testo perduto, e seppur

si applica il quarto senso, quello anagogico. L'esempio, sintomatico, è offerto dal salmo *In exitu Israel de Aegypto*: una «scrittura [...] vera [...] nel senso letterale» e capace, attraverso le medesime «cose significate» dalla lettera, di trasmettere altri significati<sup>2</sup>. Se il Dante del *Convivio*<sup>3</sup> oppone la favola poetica di Ovidio, «bella menzogna» fattasi veicolo di una «veritate» morale, alla verità assoluta delle «cose significate» dal salmo, e affida a quest'opposizione tra tipi di scrittura poetica la *ratio* implicita nella distinzione tra i tipi di allegoria da lui elencati, e in particolare tra allegoria dei poeti e allegoria dei teologi, per gli antichi commentatori la distinzione non è così precisa, e i confini tra i generi implicati risultano estremamente permeabili. Illuminante in tal senso quanto annota l'Ottimo commento che nella cosiddetta seconda redazione (ma «prima e unica», per Rudy Abardo), subito dopo aver definito «ficticia et exemplpositiva» la forma poetica della *Commedia*<sup>4</sup>,

---

sia evidente che quanto qui asserisce l'autore del *Convivio*, funzionale al progetto sotteso al libro, ovvero alla decodifica in prospettiva allegorica delle canzoni che compongono il prosimetro, non implichi di necessità l'idea che per l'Alighieri ogni poesia sia inevitabilmente «bella menzogna», e seppur sia vero che anche la tradizione ermeneutica sacra escluda, per alcuni libri, una verità letterale del dettato, come ricorda JOHN ALFRED SCOTT («Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti», in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di Leonella Cogliervina e Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere 1998, pp. 299-309), è innegabile che per Dante l'opposizione tra un'allegoria che il contesto autorizza a chiamare dei poeti e quella che lui stesso chiama «allegoria dei teologi» si radica, per così dire, in un diverso status della lettera. Una riflessione sul problema implicato in LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Polisemanticità e struttura della 'Commedia'* (1975), poi in *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la 'Commedia'*, Pisa, Giardini 1983, pp. 65-110.

2 Se anche, come osserva NICOLÒ MINEO in un saggio di grande importanza per il tema qui affrontato, la distinzione tra allegoria dei poeti e allegoria dei teologi sancita dal passo del *Convivio* riguarda propriamente il secondo senso, quello allegorico, e non direttamente il primo, quello letterale, è però vero che nel contesto culturale che fu di Dante tale differenza implica di necessità un diverso rapporto della lettera con la «realtà» storica, o meglio con quello che la cultura medievale e lo stesso Dante riteneva «storia», se l'opposizione è tra «una verità di ordine sapienziale e dottrinale in genere [...], voluta dai poeti, e una verità di ordine figurale o tipologico [...] cercata dai teologi» (*L'allegoria della 'Divina Commedia'*, «Allegoria», vol. XIII, 1993, pp. 7-37: p. 14).

3 Anche per l'estensore della sezione esegetica presente nell'Epistola a Cangrande, che è tuttora oggetto di discussione si possa identificare o meno con Dante, la trattazione, che si estende fino a comprendere il senso anagogico ed applicarlo alla *Commedia*, si sviluppa, coerentemente con l'impianto teorico sotteso al passo del *Convivio* (contro quanto rileva la tradizione esegetica, per cui cfr. la glossa di GIORGIO BRUGNOLI in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, tomo II, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bruno Nardi, Arsenio Frugoni, Giorgio Brugnoli, Enzo Cecchini, Francesco Mazzoni, Milano-Napoli, Ricciardi 1979, p. 610, *ad loc.*), sul salmo *In exitu Israel de Aegypto*.

4 Le citazioni, quando non altrimenti precisato, sono state estratte dal sito <http://dante.dartmouth.edu/search.php>. Il passo dell'Ottimo è qui citato secondo la trascrizione dal ms. Laur. Ashb. 832 fatta da RUDY ABARDO nel saggio *I commenti dante-*

ripetendo quasi alla lettera un passaggio del commento di Iacomo della Lana, afferma che «essa puote avere IIII entendementi». Considerevole, nella prospettiva che qui interessa, che il primo di questi «entendementi», ovvero 'significati', sia da lui definito, con evidente appiattimento rispetto alla teorizzazione dantesca registrata nel *Convivio*, che egli mostra peraltro di conoscere<sup>5</sup>, «letterale ovvero storiale»<sup>6</sup>, e che egli preveda la possibilità di applicare alla *Commedia* una lettura in chiave anagogica al tempo stesso che assume la prospettiva, già del Lana, di considerare pura invenzione poetica (“bella menzogna”, direbbe Dante) la lettera del testo. Certo al fine di contestare una lettura ingenua del libro come resoconto di un viaggio reale dell'Alighieri nell'Aldilà – lettura di cui darà implicitamente conto ancora Boccaccio, quando nelle sue *Esposizioni* si preoccuperà di annotare, a proposito di *Inf.* III, 71-111, che

non è da credere che attualmente l'autore in inferno andasse o che questo fiume o questo nocchiere e l'altre cose, che qui e altrove si pongono, vi sieno; ma conviensi a' nostri ingegni in questa maniera parlare, acciò che essi con minore difficoltà possino dalle cose attualmente discriete comprendere le spirituali, le quali per opera d'imaginazione o di meditazione s'intendono,

l'Ottimo ritiene infatti di dover precisare che quanto il testo dice circa la presenza di determinati personaggi in determinati luoghi dell'Aldilà si deve assumere non come verità assoluta (ovvero che davvero quelle certe individualità siano effettivamente in quel determinato

---

*sch*: i commenti letterali, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno di Urbino, Roma, Salerno Ed. 2003, pp. 321-376, p. 362 (e si vedano, per la collocazione di questo testo nella tradizione dei commenti, le considerazioni del medesimo Abardo, ivi alle pp. 358-359). Da questo saggio, a p. 337 la citazione precedente. Ricordo che l'Ottimo ha certamente presente il testo dell'*Epistola* XIII, seppur non sembra – come già si rileva per altri lettori della medesima *Epistola*, Lana e Guido da Pisa, ad esempio – essere al corrente di una paternità dantesca. Il quadro sistematico dell'esegesi antica in SAVERIO BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della 'Commedia' da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki 2004.

5 LUCA AZZETTA, *La tradizione del 'Convivio' negli antichi commenti alla 'Commedia': Andrea Lancia, l'Ottimo commento' e Pietro Alighieri*, «Rivista di Studi Danteschi», vol. V (2005), fasc. 1, pp. 3-34.

6 Le sottolineature, quando non dovute a citazioni d'autore, sono mie. «Litterale ovvero ystoriale» è già in Lana (vd. *infra* n. 10), da cui dipende la glossa dell'Ottimo, e riceve conforto da *Ep.* XIII 22: «quamquam isti sensus mystici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab 'alleon' grece, quod in latinum dicitur 'alienum', sive 'diversum'».

luogo dell'Aldilà in cui le colloca l'Alighieri), ma come invenzione poetica, veicolo per un significato "spirituale"<sup>7</sup>, a significare che i vizi o le virtù rappresentati in modo esemplare da quegli individui sono puniti o premiati dalla Giustizia divina esattamente «per quel modo». L'osservazione ricorre con una certa frequenza nei commentatori primo-trecenteschi<sup>8</sup>, a conferma del fatto che, come è tipico del genere implicato, tra singole voci commentanti è attiva una complessa interazione<sup>9</sup>, ma anche a conferma del fatto che nella storia del secolare commento a Dante si possono individuare vere e proprie 'fasi', determinate dall'occasionale emergere e prevalere dell'interesse per un determinato problema, poi magari accantonato, o dall'occasionale successo di determinate formule euristiche o critiche.

La riflessione circa la reale "natura" del viaggio/visione raccontata/a nella *Commedia* è ovviamente tema onnipresente nel secolare commento, ma solo per le prime generazioni di lettori vige la necessità di misurarsi, sia pure solo per contestarla<sup>10</sup>, con l'ipotesi di un viaggio ultramondano effettivamente compiuto dall'uomo in carne e ossa che risponde al nome di Dante Alighieri. Oltre che nelle glosse, il problema sembra infatti presente anche a chi progettò le illustrazioni dei manoscritti più antichi, se vari tipi di *Danti dormienti* o di *Danti meditantanti* ricorrono in apertura di libro, a suggerire che quanto il libro che sta per iniziare racconta è prodotto del sogno del 'dormiente' o della fantasia, visionaria o meno, del 'meditante'. Queste figurine incipitarie, che funzionano come vere e proprie immagini-soglia, cui è delegato il compito di orientare il lettore, fornendogli – grazie alle convenzioni iconografiche a lui note – precise, ma anche ben differenziate, indicazioni paratestuali<sup>11</sup>, si affollano in particolare nei mano-

7 «Spiritualmente si intende», scrive l'Ottimo: vd. più avanti la cit. completa.

8 Oltre che nel Lana e nell'Ottimo la si incontra, per esempio, nel prologo alle *Expositiones* di Guido da Pisa, dove, ancora una volta alla fine del passaggio in cui si dà ragione dei quattro sensi (per cui vd. *infra*), si legge: «De illis autem personis quas ibi ponit hoc accipe, quod non debemus credere eos ibi esse, sed exemplariter intelligere quod, cum ipse tractat de aliquo vitio, ut melius illud vitium intelligamus, aliquem hominem qui multum illo vitio plenus fuit, in exemplum adducit».

9 Su cui, di recente, oltre a RUDY ABARDO, *I commenti danteschi*, cit., CLAUDIA DI FONZO, *Noterella relativa alla fenomenologia della copia dei commenti antichi alla 'Commedia'*, «Italian Studies», vol. LXIII (2008), fasc. 1, pp. 5-16.

10 Così, ad esempio, Pietro Alighieri, all'interno dell'ampia riflessione sui vari modi di articolazione della forma poetica registrato nel prologo: «Quis sani intellectus crederet ipsum ita descendisse, et talia vidisse, nisi cum distinctione dictorum modorum loquendi ad figuram?».

11 Una riflessione su questo tema, con analisi dei manoscritti implicati e un minimo corredo documentario in vari miei saggi già usciti a stampa, in particolare LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della 'Commedia': le pagine*

scritti illustrati databili nel secondo quarto del Trecento, se non più precisamente attorno agli anni Trenta-Quaranta di quel secolo. In un arco cronologico non troppo dissimile si osserva anche il ricorrere, da parte dei lettori del poema, a formule, o strategie, esegetiche simili, seppur con differenze non propriamente irrilevanti sul piano critico-valutativo, come su quel medesimo piano non sono peraltro irrilevanti le variazioni registrabili tra le varie figurine del *Dante dormiente* o simili. Come già il Lana negli anni Venti, anche l'Ottimo e Guido da Pisa, a metà degli anni Trenta, utilizzano, per esemplificare i livelli di significazione del poema, la figura di Minosse. Così, per esempio, scrive l'Ottimo, ripetendo, salvo minime correzioni e integrazioni, Lana<sup>12</sup>:

lo primo si è letterale overo istoriale, il quale no si stende più inanzi che la lettera né oltre i termini in che ella è posta, sì come quando elli pone Minos nell'Inferno per uno demono giudicator di l'anime; lo sicondo si è allegorico, per lo qual termine di la lettera uno suona et altro intende, sì come è da interpretare lo decto Minos per la iusticia, la qual iudica l'anime secondo lor condicione; lo terzo è decto tropologico, cioè morale, per lo

---

*di apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e allievi pisani*, a cura di Lucio Lugini, Alfredo Stussi, Marco Santagata, Lucca, Pacini Fazzi 1996, pp. 23-49; EAD., *Il commento illustrato alla 'Commedia'*, in «Per correr miglior acque...». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno ed. 2001, pp. 601-636 e, da ultimo, EAD., *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del 'Dante illustrato'*, «Italianistica», a. XXXVIII (2009), fasc. 2, pp. 39-58.

12 Che così aveva scritto: «Manifestade le cose che proposemo ch'erano da notare si è da sавere che universalmente la ditta *Comedia* pò avere quattro sensi: lo primo si è lo litterale overo ystoriale, lo quale senso no sse extende plùe inanzi ca como sona la littera et quelli termini in li quali ella è posta, sì como quando ello pone Minos in lo inferno per uno demonio zudigadore delle aneme. Lo segundo senso si è alegorico, per lo quale lo termene de la litteratura significa altro ch'ello no sona come ad impetrare lo ditto Minos la zustixia, la quale çudica le aneme secondo sua condicion. Lo terço senso si è ditto tropolo-gico», zoè morale, per lo quale s'interpetra lo dito Minos sì como uno re che fo in Crede, fo zusto e vertudioxo donando a li viciosi pena et a li virtudiosi merito, che sì moralmente se pone uno zudixe in inferno lo qual decerne per la condicione de l'anema lo logo e la pena che se gli avene. Lo quarto senso si è dito senno anagogico, per lo quale s'interpetra spirtualmente li exempli et comparacioni della dicta *Comedia*, sì come quando fae mentione d'alcuna persona che non se dé entendre che quella persona sia perçòe in inferno od altroe perch' è ignoto e secreto a li mondani, ma spirtuale se intende che quello vicio ch'è atribuido a colui, overo vertude, per tale modo è purgado overo remunerado per la çustixia di Dio» (il testo è riprodotto dal recente IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, ed. a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno ed. 2009, tomo I, p. 114 [I, 6]).

[quale] s'enterpreta lo decto Minos per uno re iusto che fue in Grecia donando a' viciosi pena e a' virtuosi merito, cusì moralmente si pone per iudece in Inferno, che dicerna per la condizione di l'amme a ciascuna il luogo e la pena ch'a lei s'apartieni; il quarto è decto anagogico, per lo quale se interpe-tra spiritualmente li exempli et similitudine di la decta *Comedia*, sì come quando fa mencione d'alcuna singular persona come quive: *Ell'è Semeramis* et cetera, e quive: *Elena vide* et cetera, chè non se dee intendere che quella persona sia però in Inferno o altrove i-luogo de[terminatament]te quivi posto, però che questo è occulto et secreto a li mondani, ma spiritualmente se 'ntende di quello vicio che è actribuito a colui, overo virtù, per tal modo fia punito o purgato o remunerato per la iusticia de Dio, salvo di quelli d'i quali la sancta Chiesa describe, d'i quali no è in quanto l'autore d'essi describe, ma in quanto la Chiesa li cano-nizza et per santi tieni, siamo certi che quivi sono.

Interessante quanto annota, in merito a questa riflessione teorica e critica sui sensi della *Commedia* che vede concordi Lana e Ottimo, Saverio Bellomo<sup>13</sup>:

la dottrina dei quattro sensi viene dall'*Ep* XIII 20-22<sup>14</sup>, ma l'esempio biblico che lì veniva addotto è sostituito, già in Lana, da uno mitologico, appartenente cioè alle "favole" dei poeti: la sostituzione è dovuta a scrupoli religiosi, come si intende anche dalla precisazione finale, la quale era però fondata nel timore che il nuovo pubblico della *Commedia* ignaro del latino, non abituato al linguaggio metaforico della poesia, potesse leggere il testo come il resoconto di una reale visione dell'oltretomba.

13 *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola 2008, p. 308, da cui la citazione.

14 «Ad evidentiam itaque dicendorum, sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polysemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus, sive moralis, sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: "In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius". Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quamquam isti sensus mystici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab 'alleon' grece, quod in latinum dicitur 'alienum', sive 'diversum'».



L'osservazione ci ricorda che le procedure sottese alla composizione di un corredo esegetico sono molto simili a operazioni di *bricolage*: riprese di singoli segmenti di commenti precedenti, espunzione di determinati particolari, integrazioni personali, contaminazioni tra glosse indipendenti. Riflettere sul complesso gioco di elaborazione dei materiali disponibili messo in opera da questi primi commentatori può contribuire a meglio illuminare le varie prospettive critiche sul tema 'allegoria dantesca'. Si è osservato che nell'assunzione di Minosse come esempio testuale idoneo a illustrare come la teoria dei quattro sensi si traduca, nella *Commedia*, in realtà testuale, concordino il Lana, l'Ottimo e Guido da Pisa, tre lettori che peraltro conoscono perfettamente e utilizzano, per la loro esegesi del poema, vari passaggi del commento al poema trasmesso dall'*Epistola* a Cangrande. L'opzione fatta da questi tre commentatori<sup>15</sup> a favore della "favola poetica" di Minosse contro il salmo biblico proposto come esemplificazione dall'estensore di quel commento è certo dato di grande importanza. Poiché però questa 'opzione' non dà luogo a sistemi testuali (e proposte esegetiche omogenee) occorre valutare attentamente le singole glosse per ricostruire le logiche che presiedono alla ricostruzione di ogni *puzzle* e interpretare il senso delle glosse stesse. Se la pressoché totale sovrapponibilità della glossa dell'Ottimo a quella, cronologicamente anteriore, del Lana obbliga a ricondurre a quest'ultimo, e alla logica interna al suo commento – in realtà del tutto indifferente alla quadruplici prospettiva esegetica così evocata e sostanzialmente teso a esaltare le potenzialità didattiche del poema – la peraltro molto poco chiarificatrice proposta esegetica da lui avanzata, quanto scrive Guido nelle sue *Expositiones* impone di sospettare che le ragioni di quella scelta possano essere più complesse, e, soprattutto, non univoche. Dopo aver stabilito un preciso raffronto tra *Commedia* e sacra teologia proprio in virtù del fatto che poesia e teologia "contengono", entrambe, "quattro sensi", il frate carmelitano, ben più abile del maestro bolognese nella gestione teorica e pratica dello schema esegetico secondo la prospettiva della "sacra teologia", così scrive, innovando, anche lui, rispetto allo

---

15 Opzione per cui essi sembrano costituire, nella tradizione dei commenti primocenteschi, una piccola costellazione "isolata": altri lettori preferiscono chiarire l'allegoria generale del poema all'interno dell'esegesi dei primi canti, come fa Bambioli, mentre altri, come Pietro, per illustrare le varie possibilità di articolazione della "forma del trattare", derivano ancora il loro esempio di riferimento, come già l'*Epistola* XIII, dalla tradizione dell'esegesi sacra (per Pietro si tratterà della città di Gerusalemme, tradizionale esempio di realtà storica e di veicolo di sensi allegorici).

schema trasmesso dall'*Epistola*:

Primus [...] intellectus sive sensus quem continet Comedia dicitur hystoricus, secundus allegoricus, tertius tropologicus, quartus vero et ultimus dicitur anagogicus. Primus dico intellectus est hystoricus. Iste intellectus non se extendit nisi ad licteram, sicut quando accipimus Minoem iudicem et assessorem Inferni, qui diiudicat animas descendentes. Secundus intellectus est allegoricus, per quem intelligo quod lictera sive hystoria unum significat in cortice et aliud in medulla; et secundum istum intellectum allegoricum, Minoes tenet figuram divine iustitie. Tertius intellectus est tropologicus sive moralis, per quem intelligo quomodo me ipsum debeo iudicare. Et secundum istum intellectum, Minos tenet figuram rationis humane, que debet regere totum hominem, sive remorsus conscientie, qui debet malefacta corrigere. Quartus vero et ultimus intellectus est anagogicus, per quem sperare debeo digna recipere pro commissis; et secundum istum intellectum Minos tenet figuram spei, qua mediante penam pro peccatis et gloriam pro virtutibus sperare debemus. De illis autem personis quas ibi ponit hoc accipe, quod non debemus credere eos ibi esse, sed exemplariter intelligere quod, cum ipse tractat de aliquo vitio, ut melius illud vitium intelligamus, aliquem hominem qui multum illo vitio plenus fuit, in exemplum adducit.

Importante qui, a mio avviso, l'adozione, contro l'etichetta di *litteralis (sensus)* di Ep. XIII, e quella di «litterale ovvero istoriale» di Lana-Ottimo, dell'etichetta di *hystoricus intellectus sive sensus* che egli dichiara essere il "senso" proprio della *lictera*. La *lictera sive hystoria* è, per lui, quanto si legge nel testo dantesco, ovvero, nello specifico, che "Minosse è il giudice che valuta le anime che scendono" (nell'Inferno). Si potrebbe sospettare che, come il Lana e l'Ottimo, anche Guido – a differenza del Dante del *Convivio*, che accuratamente distingue tra la «bella menzogna» delle favole poetiche e la verità storica del salmo biblico – non sappia o non voglia (per la rilevanza ideologica delle conseguenze di siffatta distinzione) mantenersi sul piano di quella che Dante definirebbe "allegoria dei teologi", e scivoli, per così dire, dall'uno all'altro registro esegetico. Ma la glossa che Guido riserva più avanti a Minosse rivela che in realtà per lui (e forse per la cultura che fu sua, oltre che di Dante, per il quale *l'Eneide, alta tragedia* sotto il profilo stilistico, è, dal punto di vista della *lictera*, testo storico, *hystoria*) Minosse è figura storica: personaggio caro ai poeti, certo, ma non

parto della loro creatività. A proposito di *Inf.* V, 4, «Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia», Guido infatti, dopo aver citato, a giustificazione del livello letterale del testo dantesco, le *auctoritates* che provano come già per i poeti latini Minosse fosse *iudex inferorum*<sup>16</sup>, e dopo aver ripetuto la sua interpretazione del senso allegorico («Iste Minos nil aliud est nisi divina examinatio et sententiae iudicialis executio»), si pone una domanda interessante:

[...] quare iste autor et etiam alii poete divinam examinationem et iudicialis iustitiae sententiam potius Minoi quam alicui alii attribuunt poetando? Respondeo: Minos, rex Cretensis, fuit filius Iovis ex Europa. Iupiter autem a paganis pro summo deo adorabatur et colebatur. A Deo autem procedit summa iustitia, et ideo pagani summam iustitiam aput inferos attribuunt ipsi filio Iovis. Preterea, Minos fuit rex iustissimus aput paganos et qui primus in mundo apud ipsos paganos leges et iudicia ordinavit.

Quanto segue prova che per Guido Minosse è individuo realmente vissuto, che entra a pieno titolo in un elenco di legislatori dove, – in totale rispetto di una procedura culturale che ha permesso anche a Dante di collocare uno accanto all'altro, sopra il verde smalto del Limbo, Elettra, Ettore, Enea, Cesare, Camilla, la Pantasilea, il re Latino, Lavina, Bruto, ecc., – Minosse, figlio di Giove ed Europa, convive con Mosè, un altrimenti ignoto Foroneo, Mercurio, Solone, Licurgo, Numa Pompilio, a fissare le tappe cronologiche e geografiche della storia di fondazione dello *ius* che regola il vivere civile:

Septem nanque fuerunt homines excellentissimi qui suis gentibus primo iura finxerunt<sup>17</sup>. Primus fuit Moyses, qui primus hebraico populo divinas leges sacris licteris explicuit. Secundus fuit Minos, qui primus Cretensibus tempore paganorum iura finxit. Tertius fuit Foroneus, qui primus Grecis leges iudiciae constituit. Quartus fuit Mercurius, qui primus leges Egyptiis tradidit. Quintus fuit Solon, qui primus leges Atheniensibus ministravit. Sextus fuit Ligurgus, qui primus Lacedemonis iura

16 In concreto *Aen.* VI, 432-433 e *Theb.* VIII, 21-23.

17 Importante, per meglio comprendere l'approccio critico di Guido al testo di Dante, la presenza, in questo contesto, del verbo *ingere*, termine che egli utilizza anche per parlare della visione dantesca (dal prologo: «iste poeta more poetico fingit se [...] in visione vidisse») e che egli deve sentire prossimo a *condere*, se elencando i modelli sottesi all'invenzione dantesca di Salomone può scrivere, nel commento al primo dell'*Inferno*, che egli «more poetico condidit *Cantica Cantorum*».

ex Apolinis autoritate confinxit. Septimus vero fuit Numma Pompilius, qui Romulo successit in regno, quique primus leges Romanis dedit. Cum itaque Minos et fuerit filius Iovis et fuerit iustissimus homo, et legem et iustitiam ordinaverit, merito iudex aput inferos ordinatur. Quante autem iustitie fuerit, patet per Ovidium, VII et VIII libro *Methamorphoseos*. [...] Itaque cum iste iustissimus paganus fuerit, merito ab omnibus poetis iudex ponitur inferorum.

Questa divagazione culturale consente di acclarare che la scelta di Minosse per illustrare i vari livelli di lettura del testo non risponde, per il frate pisano, al bisogno di ricondurre a un più ovvio e tradizionale allegorismo di marca metaforica la proposta esegetica avanzata nell'epistola, come si può forse sospettare, con Bellomo, per Lana e l'Ottimo. Ma risponde, più propriamente, al bisogno di illustrare proprio sulla lettera del testo dantesco – e non più, come capita nell'epistola, su un testo 'altro' convenzionalmente adibito, come, ben prima di Auerbach, prova il testo del *Convivio*, per illustrare le procedure dell'esegesi sui testi sacri – lo spessore polisemo del poema, precisamente articolando in funzione di 'quel' testo l'interpretazione sui quattro livelli postulati dall'epistola stessa. E dipende strettamente dalla sua personale valutazione del poema dantesco, da lui considerato sia opera in stretto dialogo con la grande poesia classica, quella di Virgilio in particolare, sia testo "dettato dallo Spirito Santo"<sup>18</sup> e, come tale, affine a determinati libri della Bibbia, in particolare quelli composti da, o tradizionalmente attribuiti a Salomone<sup>19</sup>. E pertanto disponibile, come la scrittura sacra in generale, a un approccio critico aperto a tutti e quattro i livelli codificati dalla tradizione esegetica del libro sacro.

Mettere a confronto la proposta interpretativa avanzata da Guido da Pisa con la lettura che del Minosse dantesco dà, pochi anni più avanti, Pietro Alighieri consente di meglio cogliere la specificità della lettura stilata dal frate pisano e di verificare, sul piano metodologico, come scavo dei palinsesti implicati nella composizione dell'opera fatta oggetto d'analisi e decodificazione del genere letterario di riferimento siano già per queste generazioni di lettori realtà intimamente connes-

---

18 Dal *Prologo*: «Ipse enim fuit calamus Spiritus Sancti, cum quo calamo ipse Spiritus Sanctus velociter scripsit nobis et penas damnatorum et gloriam beatorum. Ipse etiam Spiritus Sanctus per istum aperte redarguit scelera prelatorum et regum et principum orbis terre».

19 Sul tema importante PAOLA NASTI, *Favole d'amore e «saver profondo»*. *La tradizione salomonica in Dante*, Ravenna, Longo 2007.

se, e dati fortemente orientanti nell'interpretazione complessiva della *Commedia* in generale e del suo impianto allegorico in particolare. Nella glossa a *Inferno* V, 1-5 registrata nella cosiddetta terza redazione del suo *Comentum*, databile verisimilmente tra il 1358 e il 1364, Pietro Alighieri insiste sulla rilevanza del modello virgiliano per la struttura delle prime sezioni del carcere infernale. In particolare per l'invenzione di Minosse egli osserva che "Dante segue qui alla lettera Virgilio" e così propone la medesima interpretazione per l'*allegoricum integumentum* del Minosse virgiliano e di quello dantesco, implicitamente assumendoli entrambi nella prospettiva che il Dante del *Convivio* avrebbe etichettato come "allegoria dei poeti", che è poi la chiave di lettura del poema assunta da Pietro, attento al senso morale del racconto dantesco. Le citazioni che seguono – che spaziano da *Isaia* e relative glosse alla *lettera ai Romani* di san Paolo, dal Seneca delle *Epistole a Lucilio* ai *Moralia* di san Gregorio, da Origene a san Giovanni Damasceno – servono al glossatore per provare la correttezza teologica e i fondamenti teorici del significato morale veicolato dal Minosse caro ai poeti<sup>20</sup>:

veniens ad tractandum [...] hic de animabus (sic) dampnatorum illorum qui actualiter et conscientialiter peccaverunt, ut incontinentes [...] fingit se in ingressu huius secundi circuli Inferni invenire Minoem ut iudicem infernalem ita ringhiantem et examinantem et iudicantem et mandantem animas dampnatas ad sua debita supplitia, ut dicit hic textus, sequendo hic ad licteram Virgillum [...]. Quem Minoem Virgilius ibi et auctor hic, quantum ad allegoricum integumentum, sub typo et figura humane conscientie ponit, et merito: nam nullum actuale peccatum committi potest conscientia non remordente, unde Apostolus, *Ad Romanos* xv<sup>o</sup> capitulo inquit: *Omne quod non est ex fide, idest omne quod contra conscientiam fit, peccatum est, nam deest fides ubi non est conscientia peccati, et ex hoc fingit auctor primo dictum Minoem ringhiantem, idest dentibus*

---

20 Più sintetico e ancora più esplicito nella seconda redazione: «Auctor, in hoc capitulo quinto, incipiens primo tractare de animabus [sic] existentibus in Inferno illorum qui elective conscientialiter et voluntarie peccaverunt, sive allegorice de hiis intelligendo qui, in hoc mundo vivendo, conscientialiter vitiose et ut incontinentes vivunt et peccant non obstante conscientia remordente eos, et quodam modo iam eos, dicta eorum conscientia iudicante, ad penas diversas infernales ituros, fingit quod iste Minos, sumptus allegorice pro ipsa nostra conscientia, hoc facit, ut dicit textus. Sub quo etiam sensu allegorico dictum Minoem, Radamantum et Eacum fratres et filios Iovis, poete accipiunt et fingunt ut iudices infernales pro dicta nostra conscientia et pro tribus eius infra scriptis qualitatibus. Unde Virgilius ecc.».

frendentem et frementem, ad quod ait *Ysaia* ultimo capitulo dicens: *Vermis eorum non morietur*, ubi *Glosa* hoc exponens ait: *Vermis, idest remorsio conscientie*, nam, ut ait Gregorius in primo *Moralium*: *Nunquam simul esse possunt culpa operis et irreprehensibilitas cordis*, inde in eo quod dicit quod dictus Minos examinat in tali introitu ut iudex notat auctor quomodo conscientiam in hoc mundo circa bonas et malas operas nos quasi inquirendo facit confiteri intellectualiter quod fuerit sequendum vel non, unde Origenes: *Conscientia est spiritus correptor et pedagogus anime que separatur a malis et adheret bonis*, et Seneca, *Ad Lucilium*, de ipsa etiam conscientia ait: *Sacer inter nos spiritus sedet bonorum malorumque observator et custos*, et Damascenus: *Conscientia est iudex et lex nostri*.

Oltre che testimoniare l'ampiezza dello spettro di interpretazioni esperite fin dall'uscita del poema, le proposte esegetiche avanzate dalle prime generazioni dei lettori provano, nella diversità degli schemi di riferimento da loro adottati per la decodificazione del tipo di allegoria e, di conseguenza (ma la relazione vale anche in senso contrario), del genere letterario sotto cui inventariare la *Commedia*, che non dall'inevitabile alterità dei codici posseduti dai lettori di epoche diverse dipende la frustrante percezione dell'impossibilità di catalogare in modo certo il poema sacro cui, dice l'autore, «ha posto mano e cielo e terra», bensì da una precisa scelta dell'Alighieri che ha scardinato il sistema letterario in uso contaminando generi e modelli di riferimento istituzionalmente eterogenei. La lezione più interessante che si desume, a mio avviso, da una pur cursoria analisi delle proposte di lettura degli antichi commentatori, è che una precisa relazione lega l'interpretazione dell'opera, allegoria compresa, e il punto di vista di volta in volta assunto rispetto al sistema di relazioni intertestuali messo in opera dall'Alighieri. Del resto sappiamo bene che sono le "soglie" del testo – titolo, proemio, ecc. – e/o le convenzioni stabilite dall'autore in apertura dell'opera stessa a orientare la fruizione dell'opera, offrendo al lettore chiavi per una sua corretta decodificazione.

Di proemi, introduzioni o postfazioni d'autore non c'è traccia nella tradizione della *Commedia*, e l'unica 'entità' dotata di funzione paratestuale a noi nota, il titolo sotto cui l'opera circola, è forse tra le realtà più problematiche dell'opera stessa, come prova l'infinito dibattito sul significato e l'estendibilità testuale dell'etichetta *comedia* per un'opera che può anche dirsi, propriamente, «poema sacro» – dibattito che comprende anche l'ipotesi che *Comedia* non sia in realtà titolo

d'autore<sup>21</sup>.

E se *l'incipit* è il luogo in cui l'autore stabilisce il suo patto col lettore, nella prima terzina del poema il lettore si misura con un coacervo di segnali assolutamente contraddittori, visto che gli ipotesti implicati dall'allusività intertestuale di questi primi versi (il sesto dell'*Eneide* e relativa esegesi, il cantico di Ezechia registrato nel libro di Isaia e relativa esegesi, il *Tesoretto* di Brunetto Latini, la tradizione dei romanzi cavallereschi) spalancano di fatto l'intero spettro dei generi e dei modelli presenti nella biblioteca letteraria tardo-medievale.

In buona parte l'inesausto dibattito tra le proposte interpretative e critiche che caratterizza, nei secoli, il commento alla *Commedia* testimoniando l'incapacità dei lettori di esperire una proposta interpretativa unanimemente condivisa, dipende in buona parte dal fatto che la stupefacente potenza creatrice dell'Alighieri si realizza anche nella violenza esercitata nei confronti della tradizione letteraria di cui egli assume l'intera tipologia di generi, forme, temi, ecc., riutilizzandoli in modo innovativo, in particolare grazie alla, mai esausta e capillare, plurifunzionale contaminazione di quei modelli e di quei materiali con gli infiniti ed eterogenei materiali e modelli desunti da altri scaffali della sua biblioteca mentale: dallo scaffale dei libri scientifico-filosofico-dottrinari, e da quello dei libri genericamente catalogabili come "religiosi" – la Bibbia, l'esegesi patristica, la mistica –, nonché dalla sua personale biblioteca visiva. La contaminazione tra tradizioni tanto diverse comporta un'ibridazione tra convenzioni e codici culturali che è la ragione prima delle difficoltà che si incontrano per catalogare l'opera cui l'autore attribuì etichette tanto antitetiche dal punto di vista della tradizione retorica e letteraria come «comedia» e «poema sacro». Basta infatti esaltare la rilevanza di una di queste componenti a sfavore delle altre che l'orizzonte cambia completamente. I codici culturali degli esegeti, le loro biblioteche mentali, la loro impostazione ideologica, perfino la loro 'professione' condizionano profondamente l'approccio ad un testo che non rispetta codici univoci e condivisi, dando luogo a letture spesso del tutto difformi, e, soprattutto, inadatte a dar davvero conto di un sistema capace di combinare modelli che al fruitore appaiono – da sempre – non omogenei, anzi tra loro irriducibili se assunti nella prospettiva ideologica che l'opera impone: la parola di Dio, e, più in particolare la Bibbia, che per un credente come Dante, è parola di Dio, e la scrittura degli uomini, e in particolare *l'Eneide*, che un lettore medievale come Dante legge come documento storico, modello di poesia e veicolo di verità morali.

---

<sup>21</sup> Così da ultimo ALBERTO CASADEI, *Il titolo della 'Commedia' e l'Epistola a Cangrande*, «Allegoria», LX (2009), pp. 167-181.

Entrambe sono infatti da lui assunte, in solidale osmosi e fin dall'esordio del libro, come filigrane per narrare un viaggio *per mortuos* che è concepito come un *itinerarium ad Deum* e che l'autore del libro che quel viaggio narra pretende venga letto come un viaggio reale voluto dalla provvidenza per 'salvare' il pellegrino e per offrire al contempo ai lettori un paradigma su cui costruire il loro personale percorso di salvezza. Un Dante/Enea che, arrivato nel 'suo' Eliso, davanti a un Cacciaguida/Anchise, si sente imporre il compito di raccontare quel che ha visto e udito nel suo viaggio, perché quel suo viaggio, e l'insieme di esperienze accumulate grazie ad esso, sono state progettate (puntualmente progettate e concretamente messe in opera, se le anime che si offrono a lui sono state a tal fine "selezionate", come afferma Cacciaguida, se gli spiriti dei beati si dispongono eccezionalmente nei vari cieli, per costruire le varie tappe di un processo di conoscenza per quel preciso destinatario, e se è esattamente ed esclusivamente per quel pellegrino che nel cielo di Giove un *Deus Artifex* compone con le luci splendenti dei beati la scritta *Diligite iustitiam* con quel che segue), affinché chi ha sperimentato quel viaggio e visto ciò che ha visto, possa riferire agli uomini: assommando così nella sua persona l'esperienza visionaria dell'apostolo Paolo e la funzione dell'autore dell'*Apocalisse*, l'apostolo Giovanni che, rapito in estasi, riceve il mandato di scrivere in un libro ciò che vede e di inviare quel medesimo libro alle sette chiese dell'Asia, ovvero di comunicare all'esterno il contenuto della visione a lui offerta dal Dio, come invece non era stato concesso a Paolo.

Ma al tempo stesso, di questo pellegrino cristiano, rappresentato in procinto di volare verso il suo Dio per certi versi mimando un intertesto biblico quale il *Cantico dei cantici*, già assunto dalla tradizione esegetica come modello e voce dell'esperienza mistica, chi scrive può esplicitare anche l'analogia con un eroe della mitologia classica, Giasone alla conquista del vello d'oro, nel momento stesso che è alle muse e alle divinità pagane che egli chiede aiuto per pienamente dire del *trasumanar* di colui che, all'inizio del libro, era stato rappresentato immerso in un'esperienza esistenziale (lo smarrimento nella selva, il tentativo di salita al colle, ecc.) che mima piuttosto le tappe fondamentali dell'esperienza storica vissuta dal popolo ebraico narrata nell'*Exodus* e diffusamente rievocata in tanti testi sacri, come in quel celebre salmo *In exitu Israel de Aegypto* che Dante mette in bocca alle anime che approdano alla spiaggia del Purgatorio, e che verrà ricordato, in *Par. XXV*, 55-57, da Beatrice per sintetizzare e a suo modo



narrare l'intera esperienza del pellegrino<sup>22</sup>, cui

[...] è concesso che d'Egitto  
vegna in Ierusalemme per vedere  
anzi che 'l militar li sia prescritto.

Dunque, ancora, una sovrapposizione di modelli: un modello biblico-cristiano che fonde il modello dell' "esule" (un peccatore, un uomo smarrito) arrivato nella sua vera patria (il paradiso, la salvezza), con quelli del profeta visionario Giovanni e dell'apostolo Paolo asceso al cielo, senza peraltro escludere i modelli eroici desunti dalla grande cultura classica: Enea, anzitutto, ma anche Giasone, la cui rilevanza testuale è esaltata, oltre che da quanto è espressamente detto nell'apostrofe ai lettori di *Par. II*, 16-18, dalla sintetica evocazione, in chiusura di cantica, di Nettuno che dal fondo del mare vede scorrere l'ombra della nave Argo assunta come termine di paragone per lo sprofondare mistico del pellegrino nella contemplazione del Dio uno e trino (*Par. XXXIII*, 93-99), e fors'anche dall'allusività implicita nella solenne dichiarazione registrata in *Par. XXV*, 1 sgg. Neanche negli ultimi canti del *Purgatorio*, dedicati a una puntuale e al tempo stesso profondamente innovativa riscrittura di uno dei libri di Dio, ovvero *l'Apocalisse* di Giovanni, gli intertesti implicati sono riconducibili in toto al patrimonio dell'esegesi sacra. Come è stato osservato<sup>23</sup>, è infatti alla suggestione del modello ovidiano delle *Metamorfosi* che si deve la rielaborazione attiva, strettamente motivata da una personale visione della storia e della realtà a lui coeva, che consente di fare del venerabile mostro dalle sette teste e dieci corna della visione di Giovanni il mostro mai veduto in cui si trasforma, per terrificante metamorfosi, il carro divino, in un contesto in cui il poeta che scrive, per esplicitare la difficoltà a dire le sue reazioni di fronte all'esperienza visionaria a lui offerta e in particolare il cedere dei suoi sensi al canto di coloro che assistono al rinnovarsi delle fronde dell'albero dispogliato, non evita di evocare come termine di raffronto per il suo canto il mito ovidiano di Argo, e evocare la possibilità di farsi, lui, riscrittore, di quel medesimo testo, assimilando il se stesso pellegrino a quel personaggio ovidiano:

---

22 Su questi temi, qui sinteticamente evocati, una più puntuale riflessione in BAT-  
TAGLIA RICCI, *Dante e la tradizione letteraria medievale*, cit.

23 SERGIO CRISTALDI, *Un ipotesto biblico: l'Apocalisse*, «Lecture classensi», XXXVII,  
(2008), pp. 98-100, da cui dipende quanto segue.

Io non lo 'ntesi, né qui non si canta  
 l'inno che quella gente allor cantaro,  
 né la nota soffersi tutta quanta.  
 S'io potessi ritrar come assonaro  
 li occhi spietati udendo di Siringa,  
 li occhi a cui pur vegghiar costò sì caro;  
 come pintor che con essempro pinga,  
 disegnerei com'io m'addormentai;  
 ma qual vuol sia che l'assonnar ben finga.  
 (*Purg.* XXXII, vv. 61-69)

La vertiginosa sintesi di modelli culturali e schemi letterari che dà vita a procedure siffatte – qui troppo sinteticamente evocate<sup>24</sup> – si è prestata e si presta a letture estremamente diversificate, che qui non è certo possibile ricordare. L'arco è comunque amplissimo se, per limitarci a due prospettive ancora presenti nel dibattito critico, si va dal Dante profeta di Nardi al Dante metaletterario caro ai lettori post-moderni, offrendosi oltretutto esegesi non omogenee dei singoli loci testuali. Come si è detto, non è solo un problema di codici e/o di distanza dei lettori moderni dalla cultura dello scrivente. In una lettura tra le più complesse del secolare commento già il frate carmelitano Guido da Pisa non esitava ad assimilare la scrittura di Dante a quella degli autori dell'Antico Testamento, mentre il Lana, *licentiatus in artibus et theologia*, attento alla dimensione enciclopedico-dottrina del poema, verso i cui contenuti storici e sensi anagogici, come ha osservato il più recente editore, egli in realtà prova un profondo e diffuso disinteresse, assume il poema come una «calcolata invenzione del suo autore che intende erudire i suoi lettori o trarne prestigio e vantaggi personali», riducendo il viaggio ultramondano a pura «metafora della scrittura e dell'apprendimento»<sup>25</sup>. Lana e Guido rappresentano, probabilmente, i due estremi della davvero impressionante varietà di approcci e di letture testimoniata dalla tradizione conservata<sup>26</sup>. Ad arricchire la quale contribuisce anche una ricchissima tradizione di manoscritti miniati (più tardi di libri illustrati) che, come è ormai acquisito agli studi<sup>27</sup>, entra a pieno ti-

24 Pleonastico osservare che la rapida carrellata sul complesso dei modelli attivi nella *Commedia*, che precede, si giova della ricca tradizione di studi sull'argomento, che è qui impossibile censire puntualmente.

25 MIRKO VOLPI, Introduzione a IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, cit., p. 40, n. 88.

26 Un quadro sistematico in BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit. Del medesimo BELLOMO, vd. anche *La 'Commedia' attraverso gli occhi dei primi lettori*, in *Leggere Dante*, a cura di Lucia Battaglia Ricci, Ravenna, Longo 2003, pp. 73-84.

27 Una sintesi in CHIARA BALBARINI, *Dante e le arti figurative; un bilancio degli ultimi*

tolo nella storia del secolare commento, confermando, o integrando, le proposte critiche avanzate dai singoli lettori.

I sondaggi condotti sui testimoni, conservati e prodotti in quegli anni Trenta-Quaranta in cui i lettori elaborano le prime proposte interpretative organiche sul corpo del poema, dimostrano che lungi dall'essere concepiti come gratuito decoro di libri di lusso – seppur la valenza estetica ed artistica dei prodotti usciti dalle officine scrittorie e dalle botteghe degli artisti tra Tre e Quattrocento sia spesso molto alta – questi corredi figurativi sono, per lo più, il raffinato prodotto di una complessa operazione di traduzione intersemiotica curata, almeno in certi casi, dagli stessi commentatori del libro, o dai lettori dei commenti presenti nelle stesse pagine in cui compare il corredo figurativo, per orientare il lettore offrendogli sia chiavi di lettura complessive che minute glosse atte a sciogliere la densa ellitticità del dettato dantesco. Nella precisa relazione che l'apparato figurativo stringe, per scelte tematiche, tipologie grafiche, modelli figurativi implicati o temi iconografici adottati, con la forma del libro e della *mise en page*, si coglie infatti, almeno nei casi di maggior impegno editoriale, che alle «figurine»<sup>28</sup> cui è demandato il compito di far ridere queste carte gli anonimi programmatori dei libri manoscritti affidarono il compito di orientare la lettura dell'opera, quelle incipitarie fungendo da soglia (iconica) del libro stesso, 'integrando' il dettato d'autore con un paratesto editoriale atto a orientare il lettore, ovviamente nella prospettiva critica assunta da chi ha redatto il progetto editoriale del libro, che può essere anche, nei casi più felici, l'autore stesso del commento. L'esempio più rilevante a me noto è offerto dal manoscritto che tramanda gli interventi critici di Guido da Pisa, il ms. Condé 597 conservato a Chantilly (Dante Cha): una preziosa copia di dedica il cui corredo figurativo è stato steso da Francesco Traini certo sulla base di

---

*studi*, «L'Alighieri», vol. XXX, a. XLVIII (2007), pp. 153-159, con integrazioni successive in BATTAGLIA RICCI, *Ai margini del testo*, cit., con documentazione fotografica.

28 Il termine, utilizzato da CORRADO RICCI nella *Premessa* al monumentale *La 'Divina Commedia' di Dante Alighieri nell'arte del Cinquecento (Michelangelo, Raffaello, Zuccari, Vasari, ecc.)*, a cura del medesimo, Milano, Treves 1908, p. v, testimonia l'incapacità, da parte dei lettori primo novecenteschi, di cogliere la rilevanza semantico-culturale, oltre che estetica, dei più antichi corredi illustrativi del poema: «le miniature del tempo stesso di Dante, o di poco posteriori, nella loro semplicità, per non dire miseria [...] sono a mille miglia dal rendere graficamente la meravigliosa potenza della poesia dantesca. [Queste] figurine [...] più che dare idee artistiche, stanno lì a spiegazione del simbolo o dell'allegoria. [...] la loro minuzia e timidezza crea tal contrasto con la grandezza della immaginazione dantesca che, salvo poche eccezioni farebbero davvero pietà, se non si considerassero come ricca, elegante e brillante decorazione del libro, anzi che vere e proprie illustrazioni del poema».

precise indicazioni dello stesso Guido<sup>29</sup>. In totale accordo con la proposta critica del frate, che apre le sue *Expositiones* stabilendo un preciso e dettagliato confronto con il libro di *Daniele* per poi sviluppare, nel prologo, una complessa riflessione che rivela come egli ritenga Dante scrittore ispirato dallo Spirito Santo e al tempo stesso autore capace di riportare in vita la morta poesia, assumendo come modello Virgilio, il Dante Cha presenta due immagini incipitarie: una a c. 1r, dove inizia la trascrizione dell'*Inferno*, l'altra a c. 31r, dove inizia la trascrizione delle *Expositiones*. Nella miniatura di c. 1r il Dante raffigurato seduto al suo scrittoio dentro la lettera capitale *N* è rappresentato nel gesto tipico dei profeti che si accingono a scrivere ispirati dal Dio, ma davanti a lui, nel margine destro, in alto, è il mezzobusto di Virgilio che risponde alla richiesta muta condensata nel braccio alzato dello scrivente. Nella carta in cui inizia il commento del frate, anche lui rappresentato nella lettera incipitaria del Prologo, ma nel ben più banale gesto di chi prepara gli strumenti per scrivere, una grande miniatura tabellare, che occupa il margine superiore della carta, mette in scena il momento 'forte' della storia narrata nel libro di *Daniele*: il profeta, in piedi, spiega, al re seduto a tavola tra i dignitari della corte, il senso delle oscure parole che una mano misteriosa traccia sul muro davanti a lui. L'immagine si lega perfettamente con il commento verbale registrato subito sotto, che così inizia:

Scribitur *Danielis*, quinto capitulo, quod cum Baltassar rex Babilionie sederet ad mensam, apparuit contra eum manus scribens in pariete: *Mane, Thechel, Phares*. Ista manus est noster novus poeta Dantes, qui scripsit, idest composuit, istam altissimam et subtilissimam Comediam, que dividitur in tres partes: prima dicitur *Infernus*, secunda *Purgatorium*, tertia *Paradisus*. His tribus partibus correspondent illa tria que scripta sunt in pariete. Nam *Mane* correspondet Inferno; interpretatur enim *Mane* «numerus»; et iste poeta in prima parte sue Comedie numerat loca, penas et scelera damnatorum. *Thechel* correspondet Purgatorio; interpretatur enim *Thechel* «appensio» sive «ponderatio»; et in secunda parte sue Comedie appendit et ponderat penitentias purgandorum. *Phares* autem correspondet Paradiso; interpretatur enim *Phares* «divisio»; et iste poeta in tertia parte sue Comedie dividit, idest distinguit, ordines beatorum et angelicas ierarchias. Igitur *manus*, idest Dantes; nam per *manum*

---

29 Analisi dettagliata, recensione bibliografica e documentazione fotografica in BATTAGLIA RICCI, *Un sistema esegetico complesso: il Dante Chantilly di Guido da Pisa*, «Rivista di Studi Danteschi», a. VIII (2008), fasc. 1, pp. 83-100.

accipimus Dantem. *Manus* enim dicitur a *mano*, *manas*, et Dantes dicitur a *do*, *das*; quia sicut a manu manat donum, ita a Dante datur nobis istud altissimum opus.

Se nel prosieguo del libro l'illustrazione, che corre nel margine inferiore delle carte, è sostanzialmente un'illustrazione di tipo narrativo, che visualizza le varie tappe del viaggio di Dante e Virgilio attraverso l'inferno, in queste prime carte l'interesse per il racconto registrato nel libro è del tutto assente, e l'attenzione è puntata sui modelli implicati nella scrittura dell'opera e il rapporto che essa stringe con la biblioteca dell'autore, esaltando in particolare, a pari titolo, la presenza del modello virgiliano e la dimensione sacrale, profetica, del poema dantesco. È del tutto coerente con quest'impianto la raffigurazione, nella lettera incipitaria del commento vero e proprio, di un Dante dormiente visualizzato ripetendo l'iconografia vulgata per rappresentare, nei testi sacri, i profeti assorti in visione. Della rilevanza critica di scelte siffatte dà testimonianza significativa il catalogo delle varie tipologie di *Danti dormienti* che nei manoscritti più antichi, come già si è ricordato, intervengono in apertura di testo a suggerire precise chiavi di lettura dell'opera, evocando varie tradizioni letterarie mediante le varie iconografie adottate, come capita nel Dante Cha appunto, ma come capita anche nel celebre manoscritto della *Commedia* conservato alla British Library, il Dante Egerton 943. Qui in apertura di libro un Dante dormiente sdraiato nel suo letto sogna di uscire dalla camera per dirigersi verso la selva, esattamente come nella tradizione manoscritta illustrata del *Roman de la Rose* il protagonista, Amante, sdraiato nel suo letto sogna di uscire dalla sua camera per dirigersi verso il giardino dove troverà la rosa, icona metaforica del suo desiderio. Nel caso del Dante Egerton è verso il genere poema allegorico che il programmatore del manoscritto orienta il suo lettore, suggerendo, di necessità, chiavi di lettura del tutto diverse da quelle evocate dal Dante Cha. L'esemplificazione potrebbe continuare, attestando che l'estrema varietà delle letture sperimentate dal secolare commento produce una non meno estesa varietà di corredi figurativi e, si può aggiungere, di forme di libro, anch'esse in buona parte da assumere come prodotto e testimonianza di precisi approcci critici al poema.

Uno degli esempi più complessi e coerenti di sistemazione organica, e semanticamente rilevante, delle varie componenti – materiale, grafica, figurativa, verbale – che costituiscono il 'sistema libro' è offerto, per la *Commedia*, dall'insieme dei codici ora divisi tra Biblioteca

Riccardiana e Braidense, che si suole indicare con la sigla Rb<sup>30</sup>. Prodotto da un copista bolognese esperto nella produzione di libri giuridici, il Dante Rb tramanda la *Commedia* col commento di Iacomo della Lana. L'impaginazione è quella tipica del libro giuridico e più in generale universitario: il testo dantesco su una colonna, al centro della pagina; il commento attorno, a tenaglia; l'illustrazione, funzionale alla consultazione, ristretta alle sole lettere incipitarie dei canti e dei relativi commenti. Se il commento del Lana non presta particolare attenzione alla 'storia', ovvero al racconto portante del viaggio ultraterreno, privilegiando piuttosto il contenuto enciclopedico-dottrinario del testo, la sua dimensione metatestuale e l'insegnamento morale, il paratesto editoriale del Dante Rb propone di leggere la *Commedia* come se fosse un trattato di teologia morale e di riflessione dottrina. Solo occasionalmente le lettere incipitarie abitate mettono in scena Dante, le sue guide, o le tappe del suo viaggio. In compenso non manca l'attenzione ai passaggi metatestuali o metaletterari del poema, né a quelli di interesse dottrinario, ma soprattutto è rigorosissimo il sistema di visualizzazione dello schema morale dantesco. Nell'*Inferno* le lettere incipitarie abitate dei canti visualizzano le colpe di cui nel canto si parla, mentre in quelle dei commenti si visualizzano le pene corrispondenti; nel *Purgatorio* sono visualizzati con estrema attenzione i vari vizi che gli spiriti scontano nelle varie cornici, e in *Paradiso* pare privilegiato l'assieme dei problemi dottrinali che affollano i canti danteschi. Così, ad esempio, la visualizzazione della storia di Piccarda – uno dei pochi casi in cui nel Dante Rb viene visualizzato il vissuto di un personaggio – non compare nel canto terzo, ma nel quarto, per visualizzare, come capita nella tradizione dei libri giuridici, dove un *exemplum fictum* è spesso visualizzato prima della trattazione teorica delle soluzioni giuridiche possibili, il problema dottrinario dei voti non adempiuti. Ma l'esempio più significativo della totale indifferenza per il senso «litterale ovvero ystoriale» della *Commedia* sotteso a quest'edizione del poema viene dalle lettere incipitarie del quinto dell'*Inferno*. Qui, al posto di Paolo e Francesca, o di Minosse, compare la doppia scenetta, convenzionale nella tradizione dei libri giuridici illustrati, di un giudice che chiede a un debitore, e riceve da lui, il pagamento delle tasse, per visualizzare il concetto 'pagare il fio'. Una scelta che, se misurata sulle plurime possibilità offerte dal canto di Francesca, e realmente praticate nel corso dei secoli dagli artisti<sup>31</sup>, get-

---

30 Un'analisi dettagliata in BATTAGLIA RICCI, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense*, in IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, cit., tomo IV, pp. 2719-2789.

31 Una rassegna in LORENZO RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca*

ta viva luce sull'estensione degli approcci praticabili e praticati sul testo dantesco, mentre conferma la conformità dell'illustrazione con il commento registrato in quelle carte. Per Lana, che ha assunto Minosse per illustrare i quattro sensi della *Commedia*, è questa l'illustrazione atta a raffigurare il senso morale celato nell'invenzione dantesca, l'unico che davvero a lui interessa, se è al livello del senso morale che egli può scrivere: «sì moralmente se pone uno zudixe in inferno lo qual decerne per la condicione de l'anema lo logo e la pena che se gli avene».

*Università degli Studi di Pisa*





VITTORIO COZZOLI

## IL FONDAMENTO DELLA POLISEMIA DANTESCA

Inizio questo mio contributo allo studio della polisemia dantesca, o meglio, 'secondo Dante', con una speranza: che la presente *Lectura Dantis*, promossa dall'Università "L'Orientale", sia posta sotto il segno, così propizio e liberatorio, dell'«oriental zaffiro» (*Purg.* I, 13), pietra capace di liberare l'allegoria propria di Dante dai vari «Aegypti» ideologici e metodologici, in cui essa ancora si trova, tenendo in esilio la parte più significativa e bella del suo messaggio.

Perciò l'allegoria secondo Dante risulta ancora così: o come 'prigioniera', cioè impedita dal dire ciò per cui è stata da Dante scritta col proprio sistema polisemico; o come 'ridotta' e perciò riduttiva rispetto alla pienezza della sua unitaria significazione; o come 'equivocata', intendendola i più secondo gli statuti della Retorica, classica o medievale, ma non certo secondo la dichiarata 'intentio auctoris', che la connota spiritualmente, cioè portatrice di una significazione apocalittica, profetica; o 'forzata' su devianti percorsi esoterici o pseudoesoterici, e comunque eterodossi, perciò forzata a restituirsi secondo una dottrina che non è certo quella di Dante. Il quale, ricordiamolo, altro intende col suo «muovemi desiderio di dottrina dare la quale altri veramente dare non può» (*Cv.* I, i).

Può affermare questo perché la conoscenza della realtà 'altra', da cui l'allegorico, gli viene, *in primis*, non da studi filosofici e teologici (di cui, a posteriori – soprattutto nel *Convivio* – si servirà per comunicare razionalmente con gli uomini), ma da diretta esperienza dovuta alla sua «spezial» condizione e ai numerosi episodi carismatici, di cui dà ampia testimonianza, a partire dalla «vita nova» carismatica.

Farà tornare l'attenzione su questa personale condizione «spezial» nel II del *Convivio*, dove spiega «la novitate de la mia condizione» (*Cv.* II, vi) e lo «spezial pensiero a quello atto» (*Cv.* vii), idoneo cioè a 'portarlo su' (anagogicamente per via mistica) in cielo, là dove sa che vive Beatrice. Non ha dubbi né sulla realtà del «cielo» (lo spirito) né su quella del trovarsi lì la Beatrice. Di questo è così certo da esprimersi con queste sconcertanti parole: «perché io era certo, e sono, per sua graziosa rivelazione» (*Cv.* II, vii). Certo, sconcertante per la nostra ragione, ma egli sa cosa sta dicendo, e perché.

Noi possiamo non credergli *litteraliter* ma solo *allegorice*, ma non possiamo non tenere conto del fatto che Dante non procede nell'allegorico se prima non ha dato fondamento alla propria allegoria per mezzo della 'lettera'. E della 'lettera' ha una concezione che si fonda su una concezione della Storia diversa dalla nostra attuale.

Egli può «dottrina dare la quale altri veramente dare non può», in quanto la conoscenza di questa «dottrina», racchiusa nell'unità del proprio sistema polisemico e da esso protetta, non gli viene, in radice, dagli studi filosofici e teologici, cioè da fonti esterne, più o meno iniziatiche, ma, come vedremo seguendolo nell'autotestimonianza (*litteraliter et allegorice*), da un'assai speciale condizione personale e da episodi carismatici straordinari, senza i quali non sarebbe stata possibile l'autotestimonianza circa la significazione 'anagogica'.

Da qui vengono il suo incessante bisogno di autotestimoniarla e la cura particolare nel guidare i lettori a rettamente intendere, secondo l'intelligenza di ciascuno, il proprio detto. Sapeva, infatti, che solo da qui sarebbe venuto il corretto *accessus* alla propria opera.

Ecco: l'autotestimonianza di Dante persona diviene *autoaccessus* alla significazione piena della propria opera, l'unico accesso da lui proposto e difeso.

In Dante la coerenza tra vita e opera trova nell'improvviso «apparuit iam beatitudo vestra» (V.N. II) il proprio fondamento. Unico è il fondamento della vita e dell'opera, unificati dal proprio sistema polisemico.

Solo per questa via è possibile intendere l'allegoria dantesca 'secondo Dante'. Questa via consente di giungere, per quanto possibile a ciascuno, al significato pieno dell'opera di Dante, intesa nella sua unità. È questo, perciò, ciò che più deve stare a cuore ai suoi lettori, specialisti e non.

Bisogna infatti riconoscere, non certo per provocazione ma per doverosa e scientifica constatazione, che la parte più bella e significativa dell'opera di Dante, cioè l'allegoria intesa nella sua polisemica pienezza, è ancora tenuta in esilio da troppa dantologia, a causa di motivazioni che, pur andatesi alternando lungo i secoli, tuttavia persistono.

Non sempre, o assai raramente, la dantologia opera 'secondo Dante', cioè nel rispetto della *intentio auctoris*, cioè ancora nella pienezza della sua polisemia, che verticalmente vede salire la propria significazione, coerentemente, su su fino all'anagogico.

Così, perché questo accada per ogni lettore di Dante, occorre che la polisemia dantesca, la sua allegoria, riceva il proprio liberatorio dal polisemico versetto del *Salmo* CXIII «In exitu Israel de Aegypto». Non deve suscitare scandalo l'affermare che, nonostante fiumi di dan-

tologico inchiostro, Dante ancora attende di tornare «in patria», pienamente riconosciuto, cioè come 'Dante anagogico'. Ritorno, questo, da leggersi sia storicamente che allegoricamente.

Questa seconda accezione del rientrare «in patria», come poeta, secondo la pienezza della sua allegoria, indica la speranza di essere letto fino in fondo, cioè fino all'ultima sua significazione, che è anagogica, spirituale, realmente apocalittica e profetica. Se questo non viene riconosciuto, ciò significa prolungare l'esilio di Dante.

Forse non tutti ancora intendono il motivo più profondo che indusse Dante, malignamente condannato e (duplicemente) tenuto fuori dalla sua «patria», a rispondere con queste parole all'amico fiorentino: «Non è questa, padre, la via del ritorno in patria; ma se prima o poi da altri se ne trovi un'altra che non deroghi alla fama e all'onore di Dante, l'accetterò a passi non lenti; chè se per nessuna siffatta s'entra a Firenze, non entrerò mai [...]» (*Ep.* XII, 4).

In discussione Dante qui non pone solo sé come 'guelfo bianco', ma soprattutto come poeta polisemico (non inteso come tale né allora né ancora oggi), cioè riconosciuto nella propria missione scrittoria verso una «patria» che non poteva essere riduttivamente intesa come solo la Firenze storico-culturale. È per questo che si augura l'arrivo del giorno tanto sperato: «Se mai continga», per cui, finalmente, «con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta» (*Par.* XXV, 1, 7-8).

Ciò significherà l'avvenuto riconoscimento della propria scrittura apocalitticamente e profeticamente polisemica, con la sua sconcertante perenne attualità di significato.

«Patria», dunque, significa non solo la Firenze terrena (Roma è di ulteriore complessità) e la Gerusalemme celeste, ma anche e soprattutto la dantologia, la 'comunità dei lettori', soprattutto a partire dagli esegeti, coloro che dovrebbero sentire più di altri, la necessità filologica di leggere Dante 'secondo Dante'.

Non è il caso, tra esperti, di ricostruire la polisemia dantesca per mezzo dei luoghi in cui egli stesso si preoccupa di fissarla. Sono tutti ben noti, fondandosi su *Cv.* II, i e su *Ep.* XIII, 7. Il problema urgente è però un altro: indicare il fondamento del sistema polisemico dantesco, della sua particolare polisemia, da cui emerge la *novitas* dell'allegoria secondo Dante. Lo dice anche nella *Canzone* prima del *Convivio*: «Io vi dirò del cor la novitate» (v. 10); del «cor», la cui realtà in altro luogo spiegherà per vie spirituali e non, come saremmo tentati noi di fare, per vie psicologiche di anima, cioè romantico-sentimentali, o meglio, stilnovistico-cortesi.

Vorrei insistere su questo punto perché per Dante qui si trova il problema fondante, e non per il solo *Convivio*, la propria allegoria, a

partire dall'autocommento, che avrà questa funzione. «Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà dove l'usato tramonerà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritate per lo usato sole che a loro non luce» (*Cv.* I, xiii). Assai importante è quest'affermazione, poiché sottolinea un problema che deve essere stato 'movitore' di Dante: ri-novare con un «nuovo» lume l'«usato», divenuto il solito. Non è solo una questione di linguaggio che si fa vecchio per trita e ritrita ripetizione di formule che più non sono sentite come vive e operanti spiritualmente, ma occorre 'apocalitticamente' riproporre la realtà 'altra' (l'anima divinizzata, la realtà beatrice, gli spiriti puri e gli incarnati divenuti disincarnati, Dio), cioè la sostanza stessa dell'allegoria affidata alla testimonianza di Dante, e non più di un teologo o di un filosofo. Le loro formulazioni si erano sclerotizzate, non vibravano più, erano ripetute con autorità, ma non entravano nel «cor» degli uomini. Ecco il perché, così necessario, della funzione 'volgare' della lingua, in modo che i più degli uomini non restino esclusi dalla conoscenza delle verità più necessarie all'uomo. È da qui che viene la polisemia dantesca, in modo che, con l'aiuto dell'autocommento, giunga a mostrare la parte più 'nuova' della propria opera.

Dante sa bene che non bastano le tradizionali, classiche, allegorie, fattesi 'vecchie', 'usate', 'solite', ormai incapaci di parlare della realtà 'altra' agli uomini. E vede bene i limiti dei poteri retorici posti di fronte a questa impresa. Tuttavia, per mezzo di un 'nuovo' *incipit*, porta all'*explicit* quanto proposto; cosa, questa, che vale anche per l'interrotto *Convivio*. La sua preoccupazione derivava dal fatto che non era stata intesa, nella sua realtà, l'allegoria della «vita nova» e ora vuole procedere secondo ragione, cioè secondo una più virile esperienza spirituale. Sapeva bene quale fosse la differenza fra «la mia diversitate» e la naturale condizione dei comuni uomini. Perciò: «Però si mosse la Ragione a comandare che l'uomo avesse diligente riguardo ad entrare nel nuovo cammino, dicendo che 'ne lo statuire le nuove cose evidente ragione dee essere quella che partire ne faccia da quello che lungamente è usato'» (*Cv.* I, x). Cosa che vale anche per noi, dovendo passare dall'usato Dante al rinnovato per mezzo di Dante stesso.

E la *res nova* di Dante è Beatrice, proiezione in una donna della 'realtà beatrice', l'anima divinizzata, lo spirito.

Sembrirebbe scandaloso e provocatorio affermarlo, ma fino ad oggi ancora in esilio rimane questa allegoria 'secondo Dante', che la vuole piena, percorsa fino in fondo, cioè fino all'ultima significazione sua, che è anagogica.

Due note, a questo proposito. La prima è data dalla constatazione

che non esiste un commento polisemico, uno che aiuti il lettore ad intendere Dante secondo i livelli di significato propri del suo sistema polisemico. Non si trovano, infatti, note che aprano il lettore alla significazione spirituale. La seconda, non però di secondaria importanza, è data dalla constatazione che Dante è l'unico scrittore a servirsi della polisemia biblica, quella degli scrittori ispirati e canonicamente riconosciuti.

Vedremo, a questo proposito, come l'allegoria biblica e quella dantesca finiscano, sia pure attraverso diversi procedimenti, per dire la stessa cosa e per ri-portare il lettore «in patria».

Tornare «in patria» significa *in primis* per Dante il ritorno dell'uomo in Dio, ma anche essere finalmente accolto nella pienezza del proprio altissimo dire, poetico e profetico, dato che la missione scrittoria affidatagli (col «ritornato di là, fa che tu scrivi», *Purg.* XXXII, 105) è «in pro del mondo che mal vive» (*Purg.* XXXII, 103).

La definizione di tutta la propria missione scrittoria, cioè di quasi tutte le sue opere, e non della sola *Comedia*, è così espressa da Dante, che scrive a Cangrande per affidargli la difesa, anche materiale, della propria opera: «Finis totius et partis esse posset et multiplex, scilicet propinquus et remotus» (*Ep.* XIII, 15); «multiplex» va inteso in senso polisemico.

Non solo la *Comedia*, ma anche il *Convivio* serve a riportare «in patria», cioè «al suo principio», sé ed il proprio lettore. Si pensi, a questo proposito, al valore di una pagina come quella del libro IV, soprattutto a quel passo che inizia con queste parole: «[...] lo sommo desiderio di ciascuna cosa, e prima da la nostra natura dato, è lo ritornare a lo suo principio» (*Cv.* IV, xii).

Dice questo non spinto dalla reminiscenza e dai suggerimenti platonici, ma sulla personale reminiscenza della fenomenologica, carismatica personalmente 'patita'. Si tratta di quella che, avendogli rivelato in «vita nova» l'innamorante bellezza dello Spirito, lo richiamava al Dio, che l'aveva creato a propria immagine e somiglianza. Da qui gli viene la conoscenza dell'unità della realtà, che solo la polisemia può tenere unita nelle sue parti, o dimensioni, o livelli di valore e di significato.

Il suo sistema possiede l'unità di statuto del simbolo, in quanto intende riferirsi a quell'unità della realtà che è stata separata dalle conseguenze dell'*in exitu* dall'Eden di Adamo. A questa realtà, sia pure figuratamente espressa, Dante, e non solo perché cristiano medievale, crede fermamente. La disunione con Dio è la stessa disunione che patisce tra sé e sé. Dall'unità, divenuta dualità, derivano gli opposti, che, a loro volta, si faranno strumento della provvidenziale 'divina

pedagogia degli opposti': aldiquà e aldilà, visibile e invisibile, temporale ed eterno, umano e divino; e, ancora, lo scendere e il risalire, e così via.

Dante fa carismatica esperienza del materiale e dello spirituale, dell'aldiquà e dell'aldilà, della verticalità, scendendo nel 'basso' e risalendo all'alto'.

La divina armonica unità vivente, che Dante ri-troverà ri-entrato nell'Eden, viene ri-conquistata a partire dal «mi ritrovai per una selva oscura», che non può, polisemicamente, essere ridotta al solo stato morale di prigionia del peccato, dato che, spiritualmente intendendo, la parte divina dell'uomo, la realtà beatrice, lo spirito, si trova a vivere dentro un corpo (selva fatta di alberi-istinti) e patisce il suo condizionamento e soprattutto il suo limite, nonché il suo 'buio'.

Ogni figlio di Adamo – e Dante lo conferma con la sua opera, ma soprattutto durante il dialogo con Adamo, nel XXVI del *Paradiso*, quando lo chiama «Figliuol mio» – eredita un'esperienza di dualità, ma soprattutto di quella 'separazione' che impedisce all'aldiquà-nei-sensi di vedere l'aldilà-dai-sensi. Ne deriva agli uomini la tentazione di intendere l'aldiquà non come una parte della realtà, ma come la stessa totalità.

A Dante è dato – per speciale condizione e per straordinaria serie di episodi carismatici – l'esperienza dell'aldilà. La riceve con l'*incipit*, (da *in-capio*) inteso come il 'sono preso dentro di me', cioè in quella parte che è lo spirito, l'anima divinizzata così come vissuta dal primo Adamo.

In questo senso, la realtà "nova" e "novissima" è l'al di là dei sensi, presente ma invisibile da parte di essi e percepibile con altri occhi, quelli dello spirito. Ed è 'in spirito' che Dante vive il proprio «Incipit vita nova».

La cura con cui descrive le fenomenologie mistiche della «vita nova» è tutto ancora da intendere e valorizzare. È per questo che vanno rilette con nuova attenzione le autestimonianze e le autoesegesi di Dante, vero *autoaccessus* alla sua opera.

Perciò, proprio per questa autotestimonianza si deve saper distinguere l'allegoria dantesca dalla allegoresi dantesca: con la prima si intende il significato che Dante stesso afferma presente nella propria opera e volutamente donato ai suoi lettori; con la seconda si intende ciò che si crede possa aver Dante inteso nel proprio detto.

Anche per questa via va rinnovato l'atteggiamento nei confronti dell'allegoria dantesca: non più solo dipendente dagli statuti retorici, antichi e medievali, ma da ora in poi dalle fenomenologie che gli consentono di avere più diretta esperienza della realtà altra e di darne

figurazione, la *fictio*.

Ecco il sistema polisemico, ecco la sua capacità di strutturare l'unità di quella realtà che 'di là' Dante vede (realtà) e 'di qua' scrive (*fictio*). Si tratta di qualcosa di più del consueto apporto tra significante e significato. Ora il significante è la *fictio*, il significato è la realtà.

Sappiamo, però, che, nonostante la straordinarietà delle esperienze, «tanto giù cadde» da aver necessità, per essere salvato, di un nuovo *incipit*, l'«*Incipit comedia*». Il quale è di Dante, suo personale («mi ritrovai»), non sapendo se anche gli altri uomini si ritrovino «per una selva oscura».

Anche l'«*Incipit comedia*» è straordinario. Questa straordinarietà, provvidenziale, era tale perché straordinario era stato il suo primo *incipit*.

Allegorico, dunque, è anche questo secondo *incipit*, da porre sullo stesso piano carismatico del primo, e dunque non da ridurre a solo *incipit* retorico. Il primo lo introduceva nella «vita nova», il secondo nella 'novissima', quella finale dei 'novissimi' (morte, giudizio, inferno, paradiso).

Tutto questo è non solo autotestimoniato da Dante, ma fortemente difeso perché non si credesse, né allora né oggi, che il suo fosse solo il frutto creativo di un'esperienza fantastica, poetica, immaginaria.

Egli, tuttavia, ben sapeva che l'esperienza della realtà 'altra', quella dello spirito, può solo indirettamente essere fatta vedere. Essendo immateriale, lo Spirito deve essere in qualche modo 'incarnato', proiettato in figure in modo da poter essere intuito nel suo significato e valore da parte degli uomini (che sono spiriti incarnati).

Quello di cui dà relazione è, infatti, una realtà che, per essere scritta deve farsi *fictio*; di più, una *fictio* governata da un sistema polisemico per mezzo del quale i lettori avrebbero misurato non solo la propria personale situazione 'allegorica', ma anche la propria personale capacità di lettura, seguendo il Dante polisemico fin dove fosse stato loro possibile. Certo, Dante non avrebbe difeso la propria esperienza mistico-carismatica e la propria conseguente allegorica polisemia se si fosse trattato di difendere un'opera unicamente letteraria. Se ciò non fosse stato, non avrebbe scritto, con forza autotestimoniante, alcuni passi dell'*Epistola XIII* a Cangrande, quelli dove più sottolinea la realtà del proprio «altro viaggio». Eccone alcuni: «Ma a noi cui è concesso di conoscere l'ottimo che è in noi (*Ep. XIII, 2*) [...] Poiché dunque la materia intorno a cui si svolge il presente trattato è straordinaria [...] promette di dire cose tanto ardue tanto sublimi, cioè le condizioni del regno celeste» (*Ep. XIII, 19*). E dopo aver detto con la sua perifrasi d'essere stato in quel luogo di Paradiso, prosegue dicen-

do d'aver visto alcune cose che non può ridire chi discende (*Ep.* XIII, 28).

Sa che non sarà creduto alla lettera e che la realtà dell'esperienza verrà dai più considerata solo poeticamente, per mezzo del ricorso ai *topoi* consueti per i viaggi nell'aldilà.

Sa che non troverà dantologi disposti a leggere *litteraliter* il verso «quella matera ond'io son fatto scriba»: «matera» che io – dice Dante – non invento per mezzo di fantasia poetica, ma della quale «son fatto», per missione scrittoria (apocalittica e profetica) «scriba». Termine, quest'ultimo, che non va inteso come riferibile, come nell'antico Egitto, a chi pratica la conoscenza delle cose sacre e difende la sacralità dei misteri; men che meno al semplice trascrittore di cose dettate da altri o, peggio, facente parte dell'ebraica casta degli scribi. Dante allude alla propria missione scrittoria e, senza ulteriormente esplicitarlo, ne dà qua e là testimonianza. Sa di essere uno scrittore altamente, carismaticamente ispirato.

Così come furono chiamati a missione scrittoria i profeti dell'Antico Testamento, Dante, in modo sconcertante quanto autotestimoniato fenomenologicamente, si assimila ai 'profeti' del dopo Cristo, a partire da san Paolo: «me degno a ciò né io né altri crede» (*Inf.* II, 33). Assai interessante è da notarsi il reiterato richiamo a Geremia, a partire proprio dalla «vita nova». Qui per mezzo dell'«apparuit beatitudo vestra» presenta «la gloriosa donna de la mia mente». Non si tratta solo di una donna in carne ed ossa, ma della “donna-domina”, che è gloriosa in quanto Spirito nella sua realtà. È per questo che da Geremia viene un'affermazione, che, come scriba, trascrive, ed è oracolo del Signore: «Ormai io, il Signore ho creato una cosa completamente nuova sulla terra: la donna circonda l'uomo» (*Ger.* 31, 22).

Solo chi ha intelligenza spirituale comprenderà questa allegoria, che è pienamente dantesca. Ma chi è pronto a credergli? Sa quello che sanno tutti i mistici con missione scrittoria, conosce i loro problemi ed i loro dubbi. E forse è utile ricordare come la stessa Ildegarda di Bingen è invitata ad uscire da tali timori. Così viene detto a lei, fatta scriba: «Non aver paura: di ciò che senti nello spirito, così come io lo dico per tuo mezzo [...]». Ma Dante è ulteriormente preso dalla propria sconcertante situazione: non è solo ispirato in spirito, ma, ancor più, 'si trova' carismaticamente 'di là'; perciò 'di là' vede e “ritornato di qua” scrive.

Scrivere, perciò, significa mostrare quella immateriale realtà per mezzo di una *factio* che la renda accessibile, sia pure polisemicamente, all'intelligenza degli uomini. La potenza creativa di Dante sta, dall'«incipit vita nova» all'«explicit comedia», qui.



È, dunque, qui che, con forza altrimenti inconcepibile, è costretto a contrastare a sua volta i contestatori o contrastatori, che non gli credono e cercano di impedire che altri vi credano: «Se poi latrassero contro la disposizione a elevarsi per il peccato di chi parla, leggano Daniele, dove troveranno che anche Nabuccodonosor per volontà divina ha visto alcune cose contro i peccatori, e le dimenticò» (*Ep.* XIII, 28). E prosegue, dando sostegno alle realtà della propria carismatica esperienza con citazioni da Matteo, da Ezechiele, da Riccardo di San Vittore, da Bernardo, da Agostino, conoscitori esperienziali della realtà mistica, carismaticamente conosciuta.

Dante sa bene quale è la motivazione – o meglio la responsabilità – che lo spinge, in un giorno tra gli ultimi della propria vita, a scrivere a Cangrande, chiedendo di proteggere la propria opera ed in special modo la *Comedia*, il frutto più alto della propria missione scrittoria. Sa infatti che la polisemia con la quale l'ha scritta, la renderà perennemente contemporanea (apocalitticamente e profeticamente, non certo *litteraliter*) attraverso la decodificazione allegorica.

Da qui la preoccupazione di Dante verso «coloro / che questo tempo chiameranno antico» (*Par.* XVII, 119-120). Sa che ha scritto «in pro del mondo che mal vive» (*Purg.* XXXII, 103) e che il fine è «rimuovere i viventi in questa vita dallo stato di miseria e condurli allo stato di felicità» (*Ep.* XIII, 15).

Dunque, qui si gioca la vera partita filologica intorno a Dante: se compito della filologia è restituire l'esatta lezione di un'opera, rispettando l'*intentio auctoris*, occorre che la filologia non operi riduttivamente, storicisticamente, ma abbia il coraggio di lasciar dire a Dante, e fino in fondo (*anagoge*) quanto polisemicamente ha inteso dirci. Ciò significa lasciare che guidi la nostra intelligenza, di livello in livello, nel suo ascendere al Significato dei significati.

Eppure è questo che non viene ancora accettato, riconosciuto, riducendo il commento a note di vario genere, ma mai anagogicamente.

Non si può restare indifferenti constatando come l'autorevole (dantologicamente parlando) *Enciclopedia dantesca* conceda cinque colonne alla voce 'anafora' e poco più di una alla voce 'anagogico'; e, logica conseguenza, sia pure sconcertante, nessuna alla voce 'anagogia'. E questo nonostante Dante apertamente dichiarasse polisemica la propria opera, come si sa dai luoghi di apposito riferimento presenti nella sua opera.

Non si pone sufficiente attenzione al fatto che Dante, ogni volta che deve riferirsi al proprio sistema polisemico, si serva del versetto del *Salmo* CXIII «In exitu Israel de Aegypto» (*Cv.* II, ii; *Ep.* XIII, 7; *Purg.* II, 46). Quando sarà tempo, si vedrà quanto "Aegypto" è per Dante il

proprio corpo “quel d’Adamo” e, dunque, la “selva” stessa.

Si serve di questo perché gli consente di fare preciso riferimento a quell’«in exitu» che, anagogicamente, si riferisce all’uscita dell’anima dal corpo ed alla sua entrata nella dimensione dello ‘spirito’: esperienza che i comuni uomini fanno con la morte, mentre alcuni pochi, autenticamente carismatici, la fanno ancora *in itinere*, viventi questa vita. Di questi è Dante. Questa esperienza, a partire dall’«incipit vita nova», fonda la sua missione scrittoria, che sarà compiuta, per «superinfusa / gratia» (*Par. XV, 28-29*) con l’«explicit comedia». Dante appartiene al numero dei «bis unquam» (*ibid. 30*).

Di questa sconcertante, e in coscienza non meritata condizione carismatica, avrà ben chiara coscienza Dante quando dichiarerà alla sua prima provvidenziale guida, Virgilio:

Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?  
Io non Enëa, io non Paulo sono;  
me degno a ciò né io né altri 'l crede.  
(*Inf. II, 31-33*)

Occorre coraggio ad intendere *litteraliter* queste parole, che ci aiutano a fare di Dante, più che di altri, uno speciale simile di Paolo: come meglio vedremo, l’esperienza dell’uno e dell’altro fa sì che si unisca il sistema polisemico biblico col sistema polisemico propriamente dantesco.

Entrambi infatti fondano la propria missione ed il proprio messaggio a partire dalla conoscenza reale dell’identità umana, riconducibile al Dio che s’incarna, a Gesù Cristo, colui che, «Via», guida gli uomini alla salvezza, aiutandoli a conoscere la verità circa il loro essere spiriti incarnati, così che l’identità dell’uomo, immutabile, non risulti altro che questa: unità di corpo anima spirito.

Tanto Paolo quanto Dante non sanno se il loro «in exitu» ed il loro trovarsi nella dimensione ‘altra’ dello Spirito avvenga col corpo o fuori del corpo; la loro coscienza, la sensibile, non lo può avvertire. Dante si limita ad un cenno:

S’i’ era sol di me quel che creasti  
novellamente, amor che 'l ciel governi,  
tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti.  
(*Par. I, 73-75*)

Questa dichiarazione prende ulteriore valore di carismatica straordinaria verità se vista alla luce della «vita nova», perché in quei giorni

Dante vive la propria, sconcertante, vocazione mistica e scrittoria. Per mezzo di questa serie di «apparuit» (in sonno e in veglia) conosce la realtà della realtà, nella sua pienezza: fisica, psicologica e spirituale.

La realtà gli appare, dunque e definitivamente, nel suo essere *nova* e *novissima*, cioè prima e ultima – quella oltre la quale nessun'altra è concepibile («Et quia, invento principio seu primo, videlicet Deo, nichil est quod ulterius queratur [...]», *Ep.* XIII, 33). Questa *res nova* è la realtà beatrice, proiettata in una donna, Beatrice. La quale veramente era così chiamata dagli uomini, senza però che sapessero cosa in realtà significasse; perciò, giustamente afferma: «[...] li quali non sapevano che si chiamare» (*V. N.* II). Il suo scopo è risvegliare negli uomini la memoria della 'realtà beatrice' che si trova in ognuno di loro.

Dante riconosce apertamente la straordinarietà della propria condizione e dei carismi in moltissimi passi di tutta la sua opera, a partire dalla *Vita Nuova*.

Ma come procedere per riconoscere, filologicamente parlando, la realtà di questa esperienza che regge tutta la vita e l'opera di Dante, vista la sua speciale condizione e la serie degli episodi mistici che si ripetono lungo la propria vita ed in particolare quando la missione scrittoria si compie? È mai possibile cercare il documento che confermi una realtà così fisicamente non documentabile? Eppure, senza questo fondo, tutta la polisemia dantesca, nell'autenticità della sua realtà, viene meno.

A me pare, comunque, che per giungere all'intelligenza della polisemia dantesca, occorra seguire il Dante 'secondo Dante', che è l'insostituibile *autoaccessus* alla propria opera, altrimenti impossibile da cogliere. Da qui, a sostegno e ad illuminazione, l'incessante cura autoesegetica.

Occorre un ri-novamento dell'intelligenza di Dante, da compiersi con Dante, senza il quale non è possibile giungere ad un commento 'novo', quello che, a partire dalla «intelligenza nova» (come si legge nel sonetto finale della *Vita Nuova*, *Oltre la spera che più larga gira*), giunge a compimento con la «vista nova» (*Par.* XXXIII, 114), che conclude la *Comedia*.

Per giungere ad un commento nuovo, pienamente polisemico, di Dante occorre lavorare, più che sulle fonti esterne e secondarie, sulla persona di Dante, fonte prima del proprio dire intorno ad una realtà che non potrebbe che sfuggire ai soli sensi ed al solo procedere storicamente per mezzo di testimonianze fisiche.

Essendo la realtà piena, per le sue dimensioni visibili ed invisibili, ne viene un'intelligenza che sia in grado di procedere nelle une e nelle altre.

Sarà compito di Dante stesso chiarire il rapporto con la ragione umana, che procede per vie naturali e non soprannaturali (come richiedono le spirituali). Lo farà con queste parole di Virgilio, allegorica proiezione dell'anima naturale dell'uomo:

Ed elli a me: «Quanto ragion qui vede  
dir ti poss'io; da indi in là t'aspetta  
pur a Beatrice, ch'è opra di fede.  
(*Purg.* XVIII, 46-48)

Ecco il problema del «da indi in là» onestamente dichiarato: c'è il 'fin qua' possibile all'anima naturale, che si serve, per conoscere, dei sensi del corpo; e c'è il «da indi in là», che appartiene allo spirito, all'anima divinizzata, la cui proiezione è Beatrice, la guida che succederà gerarchicamente a Virgilio.

Il 'di qua' ed il 'di là' danno unitariamente vita alla realtà, ed è questa conoscenza che consente il realismo dantesco. Perciò la realtà non può che essere polisemica.

Non è dunque strano che la polisemia dantesca si relazioni con quella biblica.

Non sempre – lo si è già anticipato – si coglie il fatto che Dante è l'unico scrittore cristiano che intenda e scriva così come gli scrittori divinamente ispirati, i canonici. Anzi, ne ha coscienza tale da porsi profeticamente al servizio di una Chiesa che si andava facendo sempre più tralignante. Egli stesso lo affermava in quella drammatica *Epistola* ai Cardinali d'Italia, che andrebbe letta all'interno di un'ottica meno ideologica storicistica e più profeticamente spirituale. In essa Dante accennava alla propria missione scrittoria (si rilegga, a questo proposito quanto oracolato nel canto XXXII del *Purgatorio*) per mezzo di un chiaro riferimento all'«ufficio» (*Purg.* X, 55-57), commesso o non commesso.

Il Dante carismatico è al servizio della propria missione scrittoria: questo è il suo «ufficio commesso», come lo si legge nel XXXII del *Purgatorio*:

«Qui sarai tu poco tempo silvano;  
e sarai meco senza fine cive  
di quella Roma onde Cristo è romano.  
Però, in pro del mondo che mal vive,  
al carro tieni or li occhi, e quel che vedi,  
ritornato di là, fa che tu scrive»  
(*Purg.* XXXII, 100-105)

ed anche qui, nell'*Epistola XI*: «Sì, è vero, io sono una delle ultime pecorelle dei pascoli di Gesù Cristo; è vero, io non abuso di nessuna autorità pastorale visto che non sono ricco. Ma questo vuol dire che sono quel che sono non grazie alle ricchezza, ma per grazia di Dio e "lo zelo della sua casa mi divora"» (*Ep. XI, 5*).

Il suo «sono quel che sono [...] per grazia di Dio» ha valore di autotestimonianza della propria condizione carismatica, che, come dice bene san Tommaso nel trattato sui carismi, viene data da Dio a chi vuole, anche se sia peccatore e comunque indegno.

Se lo si ripete è per dare ulteriore conferma del fatto che la conoscenza di Dante viene anche e soprattutto da esperienze 'in spirito', di particolare significazione apocalittica e profetica. Perciò realmente da leggersi polisemicamente.

Tuttavia, pur senza mai contraddire la polisemia biblica, Dante si serve di una propria polisemia. La quale procede non tanto e unicamente dagli statuti della Retorica classica e medievale, quanto da un fondamentale e fondante rispetto della struttura antropologica: l'uomo – unità di corpo anima spirito, come dichiarato da san Paolo – risulta unione di una parte visibile (corpo) e di una invisibile (anima-spirito; delle due, come Dante ricorda, «fassi un'alma sola», *Purg. XXV, 74*).

La struttura dell'universo, quella «che l'universo a Dio fa simigliante» (*Par. I, 105*), è verticale: si può percorrerla, lungo la scala gerarchica degli esseri. Perciò la si intende tale anche dal punto di vista antropologico: la parte bassa, materiale, il corpo; la parte mediana, psicologica, l'anima; la parte alta (*altus* è profondo) lo spirito. Tale verticalità può essere intesa anche con altra proiezione: la parte esterna è il corpo; la mediana è l'anima, a fare da ponte; la parte interna è lo spirito. E questo lascia intendere il vero significato (con quanto segue) di: «Ego tanquam centrum circuli... tu autem non sic» della *Vita Nuova* (*V. N. XI*).

La libertà consente all'uomo di scendere o risalire questa scala, cioè compiere un 'viaggio' che conceda di passare dal vivere secondo il corpo (materialmente) al vivere secondo l'anima (psicologicamente), al vivere, infine, secondo lo spirito.

Dante compie questo straordinario «altro viaggio» in modo che l'andata nell'aldilà risulti anagogico-apocalittica ed il ritorno nell'aldilà tropologico-profetico.

Così darà ai suoi lettori di ogni tempo, compreso il nostro, l'indicazione del loro proprio «altro viaggio», in modo che, confermato dall'esperienza dell'aldilà di Dante, vedano gli effetti (temporanei o perenni) della loro scelta. Essi potranno comprendere cosa significano,

così allegorizzati, il reale 'scendere', il 'ri-salire', infine, il 'volare'.

È quanto realizza lo stesso Dante, seguendo, in sequenza letterale e allegorica, prima Virgilio (discesa nel male e risalita al bene), poi Beatrice (dal paradiso terrestre, che è il proprio della divinizzazione, al celeste, col volo nei cieli del Cielo), infine Bernardo (che prega perché Dante ottenga per mezzo di Maria l'indicibile 'indiazione').

La polisemia dantesca si occupa allegoricamente di queste realtà di cui ha personale carismatica esperienza.

Perciò il sistema polisemico proprio di Dante ha una base storico-letterale, in quanto vive reali accadimenti; da esso si genera (e non forzosamente si sovrappone) una triplice allegoria, che richiede al lettore il «da indi in là», «ch'è opra di fede».

Così egli, all'inizio del *Convivio* (*Cv.* II, i) ci insegna a distinguere – allo stesso modo di quanto facevano i primi Padri lettori/esegeti della Scrittura – i piani dell'esperienza umana: l'allegorico vero e proprio (Cristo e la sua Chiesa, per cui ogni uomo sceglie, *ab eterno* e nel tempo, di accettare o rifiutare la salvezza di Cristo); il tropologico o morale (in quanto si comporta compiendo atti pro o contro il bene di sé e degli altri); l'anagogico (in quanto vive, per quanto concesso e possibile, le realtà ultime, quelle dello spirito).

Ma è Dante stesso a precisare, circa l'allegorico: «Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxus est» (*Ep.* XIII, 8). Cioè: se poi l'opera si prende allegoricamente, il soggetto è l'uomo secondo che meritando o demeritando per la libertà d'arbitrio è soggetto alla giustizia del premio e del castigo.

Il sistema polisemico dantesco è dunque una scala di successive ulteriori significazioni e richiede un'intelligenza, anche e soprattutto, spirituale. Non può bastare la sola storico-culturale, in quanto la realtà significata richiede successivi passaggi di intelligenza.

Anche per il Dante polisemico vale quello che l'esegesi biblica medievale intendeva leggendo la polisemica Sacra Scrittura.

Essa ben sapeva che anche per l'esegeta ed il lettore 'anagogici' valeva quanto riferito da Giovanni nel suo Vangelo: «Gesù rispose: "Smettetela di protestare tra voi. Nessuno può avvicinarsi a me con fede, se non lo attira il Padre che mi ha mandato"» (*Gv* 6, 43).

Nel caso di Dante «con fede» indica l'allegorizzato 'per mezzo di Beatrice', «ch'è opra di fede». Dunque non a tutti i lettori è concessa l'intelligenza del «da indi in là», cioè la salita nell'*altus* della conoscenza dello Spirito. Se è a tutti accessibile il significato storico di quanto Dante riporta dalla Storia, e se a un minor numero di uomini è accessibile il significato dell'allegoria vera e propria o del significato

tropologico dei comportamenti da Dante stigmatizzati, a veramente «pochi» (*Par.* II, 10) è concesso di seguirlo nelle altezze del significato anagogico, quello mistico. In questo egli è autentico mistagogo: conduce nel mistero di Cristo, la sostanza stessa dell'allegoria cristiana, che Dante conferma. È mistagogo in un senso nuovamente iniziatico, non più riconducibile alle iniziazioni misteriche antiche, le greche e le orientali.

Il processo di iniziazione procede anche col passare attraverso i piani dell'allegoria, vissuta *in interiore*. Tutto quanto Dante dice per sé vale anche per ogni suo lettore, che lo segue lungo la scala della significazione allegorica. Essa ha il proprio fondamento nella persona di Dante. Ciò però non significa che questa scala sia diversa, allegoricamente, da quella di Giacobbe. Qui il problema non è quello storico-filologico delle fonti, ma quello della figurazione di un'esperienza diretta di Dante, cui si assegna un valore didattico secondo lo spirito.

Può essere, perciò, di aiuto, per intendere questo, porre la nostra attenzione al muoversi degli «splendor» lungo lo «scaleo» dei Mistici nel XXI del *Paradiso*. Essendo la realtà dello spirito immateriale, Dante deve trovare la figura idonea per la sua polisemica significazione. Certo, non è facilmente intuibile, senza esperienza spirituale, questo anagogico discendere, così più importante del salire, lungo questa scala. A questo proposito si potrebbe rileggere lo Pseudo-Dionigi che bene illumina circa il processo di anagogica conoscenza compiuto dalle gerarchie angeliche col loro scendere e risalire (*C. H.* II, 3; III, 2; IV, 2; X, 4).

Dante fa esperienza del discendere e del risalire, capovolgendo il primo nel secondo. Ma sarà nel 'volo' di cielo in cielo che potrà allegorizzare il muoversi proprio dello spirito. Ecco il passo del cielo dei Mistici dove l'allegoria accenna ad un mistero ancor più alto, cioè profondo, quello che passa dalla divinizzazione all'indiazione. Questo discendere è stato preceduto e compiuto da Dio, che, nel Figlio, incarnandosi si fa uomo. Dante lo precisa nell'*Epistola V* con queste parole: «ad revelationem Spiritus» (*Ep.* V, 9). Percorrere i gradi di questa scala in discesa è cosa da «splendor»:

vid'io uno scaleo eretto in suso  
tanto, che nol seguiva la mia luce.

Vidi anche per li gradi scender giuso  
tanti splendor, ch'io pensai ch'ogne lume  
che par nel ciel, quindi fosse diffuso.

(*Par.* XXI, 29-33)

Dante è ormai guidato dal «lume», quello

che ti conduce su per quella scala  
u' senza risalir nessun discende.

(*Par. X*, 86-87)

Questa scala vale per Giacobbe e vale per Dante e per il lettore che la percorre – salendo nei suoi ‘gradi’ e scendendo nella sua ‘profondità di significato’ – imitando Cristo/Scala, che, scendendo e risalendo, ricongiunge il divino all’umano e l’umano al divino.

Il sistema polisemico di Dante offre questa sua speciale scala per permettere al lettore di seguirlo in un «altro viaggio» che riguarda, lo comprenda o non ancora, ogni uomo. E Dante uomo lo sta compiendo col proprio discendere nello smarrimento oppure nella conoscenza della perdizione, e col proprio risalire nella riconquista di tutto sé, corpo anima spirito. Tale riconquista prevede anche questo capovolgimento (si ripensi a quello di Virgilio-Dante sul corpo di Satana al centro della terra): non più l’uomo dipende dal suo corpo, ma, da ora in poi, dal suo spirito, ricostituendo l’originaria struttura antropologica. Perciò il risalire la scala dell’allegoria significa compiere un viaggio dell’intelligenza che si fonda, per quanto Dante esprime, sulla fenomenologia della propria esperienza; su tutte le altre la carismatica.

Perciò, anche per la comprensione del significato spirituale di Dante, vale quanto con prudenza già affermato dagli esegeti biblici medievali.

Henri de Lubac così risolve la questione: «Le cose mistiche stanno al di sopra delle morali, dice sant’Ambrogio, ma prima che si possa raccogliere il frutto delle une è necessario che le altre mettano le foglie».

Tradotto in termini polisemici ciò significa che, prima di arrivare all’intelligenza mistica, l’uomo deve passare attraverso la conquista del retto comportamento morale. Cioè, per Dante, prima di diventare ‘Beatrice’ (riconquista della parte divina di sé), deve diventare ‘Virgilio’ (riconquistando l’anima naturale di sé). E così, prima di ‘volare’ di cielo in cielo con Beatrice, deve imparare, camminando, a guadagnare sé in modo naturale; sia pure intendendo naturale secondo una natura decaduta per colpa di Adamo. Sarà il Dante divenuto infine ‘Bernardo’ a recuperare il sé carismatico, disponendosi a ricevere la indiazione, l’essere dio in Dio.

Questa conquista di significato è effetto della trasformazione di Dante, o meglio della progressiva riconquista di tutto sé (corpo anima spirito) che avviene attraverso il suo «altro viaggio». Perciò



questi livelli non sono conquistabili col solo ausilio degli statuti retorici.

Da qui i modi 'didattici' di cui si servono le guide di Dante portandolo al compimento di tutto sé: argomenti filosofici prima, spiegazioni spirituali poi.

Da questo punto di vista anche le risposte date da Virgilio e Beatrice a Dante sono didatticamente utili a trovare il livello di significato necessario, senza correre il rischio del «trapassar del segno» (*Par.* XXVI, 117).

Rimangono perciò assai importanti certi luoghi dell'opera di Dante dove egli stesso viene guidato all'intelligenza secondo misura e secondo il bisogno di ciascuno. E questo partendo dal «Non dimandare più che utile ti sia» (*V.N.* XI) per arrivare al «Più alte cose di te non chiederai» (*Cv.* III, viii) e al «Non più sapere che sapere si convegna» (*ibid.* IV, xiii). Ma non dimentichiamo, nel suo fondo anagogico, l'avviso di Virgilio:

«quando sarai dinanzi al dolce raggio  
di quella il cui bell'occhio tutto vede,  
da lei saprai di tua vita il viaggio».

(*Inf.* X, 130-132)

Occorre, come si capisce, ri-novare, o meglio completare il commento a Dante, aprendolo alla significazione anagogica, in modo da guidare al proprio fine l'intelligenza del lettore, specialmente del 'suo':

Voialtri pochi che drizzaste il collo  
per tempo al pan de li angeli, del quale  
vivesi qui ma non sen vien satollo,  
metter potete ben per l'alto sale  
vostro navigio, servando mio solco  
dinanzi a l'acqua che ritorna equale.

(*Par.* II, 10-15)

Perché dunque non si è ancora lavorato in modo da commentare Dante 'secondo Dante', cioè indicando la parte più alta e più bella della sua opera, quella cioè per la quale, fin dal principio ha scritto? Una volta compreso che Beatrice è la proiezione della parte più bella, gloriosa, innamorante, dell'uomo, è logico riconoscere quanto Dante stesso, nell'*explicit* della *Vita Nuova* scrive:

Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso [...].

(*Vita Nuova* XLII)

È chiaro che lo «studio» implica anche il futuro *Convivio* quanto la stessa *Comedia*. Ma arrivare a quest'ultima vorrà dire poter dire di lei con una polisemia strutturata in modo da poter degnamente «trattare di lei», cioè in modo altrimenti allegorico.

E questo significa rimettere in gioco l'esperienza carismatica di Dante, che, unita all'altissima perizia retorica ed alla capacità di creare una *fictio* mai realizzata da alcun poeta, gli consentirà di compiere la sconcertante, in quanto apocalittica e profetica, sua missione scrittoria.

Purtroppo, fino ad oggi, si è lavorato senza la necessaria ed urgente attenzione alla persona di Dante, che è il fondamento della propria personale allegoria. Si è lavorato sul piano storico-filologico, su quello stilistico e linguistico, come se questi potessero spiegare la struttura della sua polisemia, della sua polisemica allegoria.

Ora la strada da percorrere, realmente *nova*, va condotta sulla sua persona, che diviene, per evidentissima autotestimonianza (autoesegesi come *autoaccessus*), la 'via nova' per fondare e commentare nuova-mente la *Lectura Dantis*.

Perciò, più che indagare gli statuti retorici o le fonti che avrebbero consentito a Dante di utilizzare materiale per la propria scrittura, è giusto indagare le fenomenologie che gli consentirono di avere diretta esperienza della realtà 'altra', quella che dà sostanza alla sua allegoria. La quale, perciò, risulta anche 'altra' rispetto a quella di cui in genere i Poeti ed i Teologi si sono serviti. A queste due Dante, infatti, per necessità aggiunge quella dei Mistici, fondendo il tutto con una potenza creativa forse realmente per noi inconcepibile.

Il fondamento letterale della propria polisemica allegoria è 'storico'. Lo è nel senso che è realmente accaduto a Dante di vivere episodi carismatici che lo portano 'di là'.

Vanno presi anche *litteraliter* i momenti attraverso i quali è mosso («ab alio movetur») e perciò si muove «di là». Per esempio si rilegga questo dialogo tra uno spirito incarnato (Dante) ed uno disincarnato (Sapia):

Ed ella a me: "Chi t'ha dunque condotto qua su tra noi, se giù ritornar credi?"

E io: "Costui ch'è meco e non fa motto.

E vivo sono [...]’.

(*Purg.* XIII, 139-142)

Dante sa bene che ben pochi lo potranno intendere nella pienezza della polisemia e su questa ‘via nova’ vorranno seguirlo, mettendo la propria intelligenza per l’«alto sale» non solo riguardo al Paradiso, ma anche riguardo alla conoscenza della realtà tutta, la visibile e l’invisibile, la temporale e l’eterna, l’umana e la divina. Ai «Voialtri pochi» non nasconde parole come queste: «a le secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia» (*Cv.* II, i).

Si badi bene, non è un caso che esse siano pronunciate appena prima di passare al discorso polisemico, in particolare anagogico.

È per necessità che distingue i «pochi» da coloro che invita a non mettersi con lui «in pélagò»: o perché impediti «per difetto di ammaestramento» (*Cv.* II, v) o perché non ancora giunti ad un livello di spirituale intelligenza; oppure, infine, perché negatori e decisamente contrari a condividere il suo intendimento, a partire dalla concezione della realtà tutta in generale e dell’antropologica in particolare. A costoro, tagliando corto, così si rivolge:

[...] ma tuttavia chi non è di tanto ingegno che per queste che sono fatte le possa intendere, a me non dispiace se la mi lascia stare, chè certo io temo d’aver a troppi comunicato lo mio intendimento [...]

(*Vita Nuova* XIX)

Si esprime così non per esigenze esoteriche, ma perché conosce bene che alla libertà umana è dato poter condurre in opposta, non «diritta parte», l’intelligenza. Cosa questa che può valere anche per quella scelta e praticata dai più attrezzati dantologi.

Tutta la sua opera è posta sotto il segno della ‘sua’ allegoria, per mezzo della quale coinvolge nel significato dell’«altro viaggio» non solo sé, ma anche i ‘suoi’ lettori.

Gli è dato, carismaticamente, il modo di raffigurare l’immateriale al-di-là dei sensi, il «da indi in là» rispetto al povero potere delle parole umane.

Così, togliendo dal campo ogni equivoco, rinvia a Dio la soluzione di questa questione: «Che se ciò che s’afferma sembrasse ora sconveniente a qualcuno, ascolti lo Spirito Santo, che dichiara alcuni uomini partecipi della sua amicizia» (*Ep.* XIII, 3; ma su questa amicizia vedi anche *Cv.* I, vi). Proprio per questa via, più mistica che filosofica, ad alcuni uomini «optimum quod est in nobis noscere datum est» (*Ep.* XIII, 2).

Già il Medioevo non era stato in grado di riconoscere Dante come così altamente privilegiato da Dio: né la Chiesa, che lo riteneva nemico politico e dottrinalmente eretico (ma, infine, riconosciuto perfettamente ortodosso da Paolo VI nel suo *motu proprio* "Altissimi cantus"), né altri contemporanei intellettuali o poeti (vedi prima coloro che risposero al sonetto di Dante col quale s'inaugura, dal punto di vista della scrittura, la «vita nova», e poi, tra numerosi altri, Cecco d'Ascoli). Tanto più incredibile pare oggi sostenere un Dante speciale e carismatico, mistico, che, per mezzo di un sistema polisemico straordinariamente realizzato poeticamente, si fa apocalittico e profetico.

Eppure questa sua condizione carismatica (san Tommaso, nel suo trattato sui carismi, dice che il carisma è un dono concesso da Dio a chi vuole, senza alcun merito da parte di colui che lo riceve) gli concede di 'vedere' quella parte o dimensione dell'unica realtà che ai comuni uomini, per legge di natura (decaduta dall'originario stato a causa del «trapassar del segno» da parte di Adamo), non è concesso conoscere in questa vita.

Tale è la realtà altra (da cui *l'alleon* dell'allegoria), che possiamo chiamare Spirito. È lo Spirito il fondo-fondamento della realtà e della polisemia dantesca. Ne consegue che il realismo dantesco si fonda non tanto su un ideologico e culturale realismo medievalmente concepito (e modernamente riproposto), quanto invece su una diretta esperienza dell'unità della realtà, la visibile e l'invisibile.

L'unità della realtà, che dà fondamento unitario al proprio sistema polisemico, gli consentirà di trattare unitariamente lettera e allegoria. Così facendo, Dante offre un percorso unitariamente polisemico alla nostra intelligenza della realtà, che, guidata anagogicamente, giunge all'«ultimo suo» (*Par.* XXX, 33), oltre il quale altro non v'è da cercare, e perciò da ulteriormente scrivere, come ricorda in conclusione dell'*Epistola* a Cangrande: «Vedere Te è il fine» (*Ep.* XIII, 33).

È lo spirito il 'fondo' che dà fondamento ad ogni realtà, a partire, umanamente intendendo, da quella dell'uomo stesso, di cui Dante conosce il 'fondo' per carismatica esperienza; e questo a partire dalla sua infanzia e puerizia. Il 'fondo' è la 'realtà beatrice', proiettato poi in una donna reale, Beatrice, nello stesso tempo riferimento obbligato per la lettera e per l'allegoria.

Il «viaggio» di Dante, sia vita che opera, è posto sotto il segno di Beatrice: *l'apparuit*, l'innamoramento, le prove, la perdita, lo smarrimento, il ritorno, il rientro in tutto sé e in Dio.

Questo «viaggio», secondo i gradi di successione della polisemia dantesca, validi per ogni uomo in quanto uomo, prevede la riconquista di tutto sé: prima l'anima naturale, proiettata in Virgilio, che è

Dante stesso secondo la sua anima naturale; divenuto 'Virgilio', segue Beatrice, proiezione della sua anima divinizzata, lo spirito, in modo da diventare 'Beatrice'; divenuto 'Beatrice', cioè divinizzato, compie infine il suo 'tutto sé', per mezzo di Bernardo, la proiezione della sua condizione mistico-carismatica; divenuto 'Bernardo' ottiene, per mezzo di Maria, l'indicibile grazia ultima dell'indiazione, il divenire dio in Dio.

Dante perciò, ridivenuto uno, mostra la propria identità come unione di Virgilio-Beatrice-Bernardo. In questo senso, mentre ogni uomo secondo natura è 'Virgilio' e 'Beatrice' («fassi un'alma sola», *Par.* XXV, 74), Dante, in più, rispetto i comuni uomini, ha il dono di una speciale condizione e di episodi carismatici necessari per la propria straordinaria missione scrittoria. Non è un caso che, a partire dalla sconcertante «vita nova», ad ogni episodio carismatico (*in somniis* e in veglia) segua la conseguente scrittura, che ha come oggetto il manifestarsi della *res nova*, la realtà sola beatificante.

Ma, come si è detto e come si sa, smarrito tutto questo, Dante dovrà non solo ri-trovare tutto sé (il «mi ritrovai per una selva oscura», lo dichiara apertamente), ma ri-conquistarsi nella propria totalità.

Questa sarà, in libertà di accettazione («Or va, ch'un sol volere è d'ambidue», *Inf.* II, 139), la necessità del proprio viaggio di compimento di salvezza personale per mezzo di fede (il credo nella provvidenzialità della propria condizione e dei carismi ricevuti) e di opere (la propria opera scrittoria vista nella sua profonda unità, dall'«incipit vita nova» all'«explicit comedia»).

Egli dice quanto a sé («mi ritrovai»), ma lascia al proprio lettore l'invito a guardare in sé, cioè al ri-trovarsi, uscendo dalla prigionia-limitazione del corpo-«Aegyptio». E anche dell'anima-«Aegyptio».

È Dante stesso a spiegare il proprio sistema polisemico, la propria triplice allegoria, ritornando «in patria»: allegoria, che, personalmente realizzata, non contraddice ma conferma quella biblica.

Qui appare, nel suo fondamento, la polisemia, e dunque l'allegoria propriamente dantesca. Si deve cogliere lo sforzo autoesegetico di Dante nel *Convivio*: sa di quale 'cibo', o 'pane' vive l'uomo, se vuole 'vivere'.

Il suo sforzo autoesegetico (solo lui può, avendone esperienza carismatica, «dottrina dare la quale altri veramente dare non può») non riguarda le sole canzoni ivi proposte, ma l'autentica lettura di tutta la propria poesia, compresa, e non parrebbe, quella, altamente allegorica, delle *Rime* dell'esilio, duplicemente vissuto, sia come esilio da Firenze sia come 'esilio' da Beatrice. In esse riprende temi propri di quella «vita nuova» che conferma ed alla quale in nulla vuole deroga-

re, anzi, «maggiormente giovare per questa quella» (*Cv.* I, i).

Si pensi, ritornando per un cenno qui importante, alle *Rime* del tempo dell'esilio: importante perché richiama la persistenza delle speciali esperienze, da non leggersi secondo la psicologia amorosa, ma secondo la fenomenologia mistico-carismatica, sia pure velata da moduli cortesi. È alla 'donna' allegoricamente intesa, o meglio spiritualmente intesa come proiezione dell'anima-spirito, che Dante fa doloroso riferimento. Eccone un paio di esempi da leggere con attenzione fenomenologica:

De gli occhi de la mia donna si move  
un lume sì gentil, che dove appare  
si veggion cose ch'uom non pò ritrare  
per loro altezza e per lor esser nove:  
e de' suoi razzi sovra 'l meo cor piove  
tanta paura, che mi fa tremare,  
e dicer: "Qui non voglio mai tornare";  
ma poscia perdo tutte le mie prove,  
e tornomi colà dov'io son vinto,  
riconfortando gli occhi päurusi,  
che sentiêr prima questo gran valore.

(*Rime* LXV, 1-11)

Non si possono non cogliere le reiterate prove che il suo corpo-«Aegypto» sostiene, insieme all'anima naturale, per l'improvviso manifestarsi della potenza dello spirito. La natura di questa paura non è da tutti intesa, mancando gli altri di simile esperienza, proprio perché dai più non è intesa in modo autenticamente allegorico (dire di una donna per farne intendere un'altra, altrimenti non intelligibile), questa 'donna', presente in ogni uomo. Allo stesso modo questo «tremare» è riscontrabile anche in altri grandi mistici, come Teresa d'Avila, che non può non farne cenno. Si tratta di prove iniziali ed iniziatiche proprie dell'*iter* mistico-carismatico.

Ecco l'altro passo, da leggersi secondo la polisemia e l'allegoria propria di Dante:

Lo giorno che costei nel mondo venne,  
secondo che si trova  
nel libro de la mente che vien meno,  
la mia persona pargola sostenne  
una passion nuova,  
tal ch'io rimasi di paura pieno;

ch'a tutte mie virtù fu posto un freno  
 subitamente, sì ch'io caddi in terra,  
 per una luce che nel cor percosse:  
 e se 'l libro non erra,  
 lo spirito maggior tremò sì forte,  
 che parve ben che morte  
 per lui in questo mondo giunta fosse:  
 ma or ne incresce a quei che questo mosse.  
 Quando m'apparve poi la gran biltate  
 che sì mi fa dolere,  
 donne gentili a cu' i' ho parlato,  
 quella virtù che ha più nobilitate,  
 mirando nel piacere,  
 s'accorse ben che 'l suo male era nato.  
 (Rime LXVII, 57-76)

Sono così numerosi i cenni fenomenologici da restare tanto stupiti quanto confermati nella loro natura. Il «sì ch'io caddi in terra», rimanda al «Vidi e caddi bocconi», citati da Dante, proprio per sé, nell'*Epistola XIII*. Il rapporto «luce»-«cor» non può essere che riferito alla luce della «gloriosa» Beatrice, cioè alla natura divina (Dio è Luce) dello spirito, la cui «biltate» è talmente innamorante da impedire ogni altro amore secondo i sensi, come da Dante stesso descritto nel II paragrafo della *Vita Nuova*.

Un altro cenno alla considerazione di 'dolore' e di 'morte' intesi al-  
 legoricamente, troviamo in questi versi:

Morte, che fai piacere a questa donna,  
 per pietà, innanzi che tu mi dis(c)igli,  
 va da lei, fatti dire  
 perché m'avvien che la luce di quigli  
 che mi fan tristo, mi sia così tolta [...]  
 (Rime LXVIII, 43-47)

Qui più apertamente fa riferimento alla dolorosissima prova della privazione della sua 'Beatrice', prova che è assimilabile alla tremenda esperienza della morte mistica. Al verso 14 Dante scrive, togliendo ogni dubbio: «Per quella moro c'ha nome Beatrice».

La straordinaria esperienza carismatica della 'realtà beatrice' lo induce a così confessare:

Vedete quanto è forte mia ventura,

che fu tra l'altre la mia vita eletta  
 per dare esemplo altrui [...]  
 (*Rime* LXXXIX, 5-7)

Non è chiara la manifestazione della vocazione-elezione ad una specialissima missione scrittoria, tale da richiedere, dopo l'«incipit vita nova», l'«explicit comedia»?

Sarebbe bello qui continuare nell'indicare che il fondamento della polisemia, dell'allegoria dantesca, rinvia non tanto agli statuti della retorica medievale, quanto invece alle fenomenologie mistico-carismatiche, ma i limiti di tempo e di spazio non lo concedono. Ma, ora si capisce un poco meglio, sempre più si fa urgente non un nuovo commento a Dante, ma un commento 'novo' secondo Dante, il Dante anagogico.

Il fondamento di questa polisemia secondo Dante è, dunque, storico: egli vive reali esperienze, sia in interiore che nell'esteriore. Queste esperienze, per essere comunicate, devono essere fittivamente figurate, dato che la realtà loro sarebbe inintelligibile e perciò anche, a maggior ragione, incredibile.

Perciò sente la necessità di fondare la propria allegoria sulla lettera, che altro non è che la sua personale, straordinaria, storia. Tuttavia, pur rispettando gli statuti retorici della polisemia, ne fonda una propria, personale, secondo il corpo, secondo l'anima, secondo lo spirito: «Onde con ciò sia cosa che la litterale sentenza sempre sia subietto e materia de l'altre, massimamente de l'allegoria, impossibile è prima venire a la conoscenza de l'altre che a la sua» (*Cv.* II, i). Con questo precisa due cose: la prima è che il fondamento letterale della propria allegoria è nella sua stessa personale, carismatica storia, grazie alla quale ha esperienza della realtà 'altra'; la seconda è che a partire da questo dato di fatto è possibile passare all'intelligenza dei livelli della significazione allegorica, che di questo letterale-storico sono la conseguenza.

Tutto si fonda, perciò, sulla persona di Dante: il rapporto tra la sua vita e la sua opera vive della stessa relazione che intercorre tra 'lettera' e 'allegoria'. Perciò dice bene: prima la sua 'lettera' si fa storia con gli avvenimenti carismatici che sostanziano la «vita nova», poi, portato a compimento la realtà dello «altro viaggio», non ha altro esito che l'«explicit comedia».

Ecco perché, proseguendo quanto appena detto, esplicita il proprio modo di procedere. Cioè il proprio metodo esegetico risulta coerente alla realtà fenomenologica esperita: «Ancora, è impossibile però che in ciascuna cosa, naturale ed artificiale, è impossibile procedere, se prima non è fatto lo fondamento, sì come ne la casa e sì come ne lo studiare:



onde, con ciò sia cosa che 'l dimostrare sia edificazione di scienza, e la letterale dimostrazione sia fondamento dell'altre, massimamente de l'allegorica, impossibile è a l'altre venire prima che a quella» (*Cv.* II, i). L'anagogica significazione non va intesa come un sovrasenso, cioè un significato aggiunto a quello letterale, ma in questo incluso: «E in dimostrar questo, sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inclusi» (*ibid.* II, i). Ciò è confermato in modo coerentemente antropologico: il corpo 'contiene' (grossolanamente esprimendoci) lo spirito. Così si viaggia verso il 'centro'.

Dante dà l'*autoaccessus* alla propria opera ed alla sua intelligenza per mezzo dell'autoesegesi, del commento che solo lui può dare, in quanto lui è l'unico testimone della realtà degli episodi carismatici che lo colpiscono, nonché della propria speciale condizione.

È dunque necessario dare ragione de «lo fondamento». E così decide di procedere:

Io adunque per queste ragioni, tuttavia sopra ciascuna canzone ragionerò prima la letterale sentenza e appresso di quella ragionerò la sua allegoria, cioè la nascosta veritate, e talvolta de li altri sensi toccherò incidentalmente, come a luogo e a tempo si converrà.  
(*Cv.* II, i)

Questa dichiarazione di metodo esegetico va tenuta presente non solo per le canzoni del *Convivio*, ma anche, e soprattutto, per il commento polisemico della *Comedia*.

E se non ci avesse ricordato la stretta relazione tra il *Convivio* e la *Vita Nuova*, forse non intuiremmo la relazione tra la 'realtà beatrice' (Beatrice-Spirito) e la 'realtà razionale' (Donna Gentile-Filosofia). Quest'ultima può dare dimostrazioni ma non produrre visioni intellettuali di altissima verità, come sono quelle carismaticamente date allo Spirito: mai la Gentile potrà sostituire la Beatrice, ma farà bene a mettere le proprie dimostrazioni al servizio di quella donna «che vive in cielo con gli angeli e in terra con la mia anima». Ricordando l'origine mistica delle esperienze, si può comprendere meglio il perché Dante desidera essere inteso dagli Angeli che intendono l'Amore in così sottile intendimento. Perciò la conclusione della canzone, così dice:

Canzone, io credo che saranno radi  
color che tua ragione intendan bene,  
tanto la parli faticosa e forte.

(*Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, vv. 53-55)

Coloro che l'intenderanno solo come letterale séguito di una storia d'amore in Dante, che lotta tra il ricordo di Beatrice e la consolazione della Gentile, non potranno coglierne la significazione allegorica, che si svolge tutta e sola all'interno di Dante stesso, tra la sua anima ed il suo spirito. Ed è questo il punto: anche l'«incipit comedia» coinvolge, *litteraliter et allegorice*, tutto Dante: la «selva» è Dante stesso, proiezione della parte di lui che è il corpo coi suoi istinti. Gli alberi-istinti, se non 'potati', crescono provocando le dovute conseguenze, psicologiche, morali e spirituali. Ecco perché Dante trova la selva «selvaggia aspra e forte». Ma se ora la propria situazione è in così doloroso stato, essa rinvia al suo primo apparire, quando, l'«apparuit» di Beatrice provocò il lamento degli spiriti del corpo, come si legge nel secondo della *Vita Nuova*. Là si era 'trovato', qui si 'ri-trova' («mi ritrovai») con tutto sé: corpo anima spirito, episodi carismatici.

I fenomeni dello spirito sono sconvolgenti per l'uomo: Dante non solo ne parla a partire dalla *Vita Nuova* («Ecce deus fortior me qui veniens dominabitur michi» *V.N.* II), ma continua a dire quale «vertù» abbia Amore sopra di sé.

Si vedano, a questo proposito, diversi passi di un'altra delle Rime, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, dove si reiterano gli accenni al tremare, al cadere a terra (il «m'ha percosso in terra» richiama il «vidi e caddi bocconi» per conferma autorevole, citato in *Ep.* XIII), al restare privato del calore sanguigno («ond'io rimango bianco», che richiama il «Questi pare morto» della *Vita Nuova*). Cose, tutte queste, che pertengono alla fenomenologia mistica dell'«in exitu».

Non sarebbe possibile a Dante tenere uniti tutti questi momenti e tutte queste dimensioni, insieme operanti, se non si servisse di un sistema polisemico come quello di cui si serve, per certi versi parallelo a quello dell'esegesi biblica, della quale si fa in qualche modo traduttore secondo la singolarità della persona carismaticamente dotata. Così procedendo, lascia intendere che non c'è alcuna contraddizione né di mezzi né di fini tra la biblica e la dantesca.

E questo è tanto vero che la dimensione apocalittica e profetica, presenti nella Sacra Scrittura sono presenti nel «sacrato poema», che ancora attende di essere pienamente commentato, secondo un commento 'novo'.

Questo commento ci aiuterà ad intendere cosa è il «viaggio» inteso non solo *materialiter* ma anche e soprattutto *spiritualiter*, in modo che il primo ritrovi il proprio rapporto col secondo e insieme procedano all'unico compimento. Non è infatti concepibile, data la struttura antropologica dell'uomo, separare l'uno dall'altro. Sono, come la realtà tutta, una cosa sola. Dante, per mezzo dell'unità della propria opera,

lavora «ut unum sint».

Dante sa bene che ben pochi sono disposti a credergli, nonostante l'autotestimonianza e la precisazione mediante l'autoesegesi.

La realtà mistico-esperienziale era argomento pericoloso in età inquisitoriale, soprattutto per un uomo come Dante, docile a Cristo, ma non ugualmente agli uomini della Curia Vaticana («Ma Vaticano e l'altre parti elette / di Roma che son state cimitero / a la milizia che Pietro seguette / tosto libere fien de l'avoltero», *Par.* IX, 139-142). Egli sa come ci si deve comportare in ambienti colti, detentori di un potere di riconoscimento o di rifiuto del proprio sapere, e soprattutto della 'fonte' prima di questo. Tuttavia egli è necessitato a dare ragione anche del proprio *Convivio*, sotto allegorica veste razionale, in modo che quella realtà che già a molti apparve in «vita nova» come espressa con un linguaggio «fabuloso», ora sia «più virilmente trattata». E non certo per riacquistare credito negli ambienti colti.

Trattando la stessa realtà esperita in «vita nova», sente di doverla figurare col l'allegorico banchetto della Sapienza, che pone, di necessità, sullo stesso piano di quelli biblici (*Pr* IX, 5; *Is* XXV, 6 e *Lv* 1-3; *Lc* XXII, 29), nonché di quelli patristici, di cui si potrebbe qui citare, a nome di tutti gli altri, sant' Ambrogio, col suo *De Cain et Abel* I, 5.

Dante, sapendo, per il suo essere ancora vivente in questa vita, di non poter, se non straordinariamente per modo carismatico, avere accesso alla mensa dei Beati, onestamente dice di sé: «E io adunque, che non seggio a la beata mensa, ma, fuggito de la pastura del vulgo, a' piedi di coloro che seggono ricolgo di quello che da loro cade, e conosco la misera vita di quelli che dietro m'ho lasciati, per la dolcezza ch'io sento in quello che a poco a poco ricolgo, misericordievolmente mosso, non me dimenticando, per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale a li occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata» (*Cv.* I, i).

Usa il termine «dimostrata» a proposito di quanto dichiarato circa le proprie fenomenologie mistico-carismatiche che gli concessero di 'vedere' quello che ai comuni uomini ed alla loro limitata, sensibile, ragione non è possibile vedere ma solo credere. È per questo che collega, necessariamente, la realtà del *Convivio* a quella della *Vita Nuova*, essendo comune all'una e all'altra l'esperienza della 'realtà beatrice' e del suo, allora doloroso, rapporto con essa. Le canzoni del *Convivio* di non altro parlano.

Qui, nell'esperienza speciale, sta il fondamento della polisemia dantesca, e dunque della 'sua' allegoria. Non può perciò non scrivere parole come queste: «E se ne la presente opera, la quale *Convivio* è nominata, e vo' che sia, più virilmente si trattasse che ne la *Vita Nuova*, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggior-

mente giovare per questa quella» (*Cv.* I, i).

Dante è preoccupato per l'accoglienza della propria opera, che pochi intendono pienamente nella sua polisemia. Sa che l'infamia («Movevi timore d'infamia») può svalutare, ben più che la sua persona, la sua opera, che ha per sigillo il «fa che tu scrive». Deve difendere sé per difendere il *bonum* della propria opera e lo *skopos* per il quale ha scritto. Sa che la propria straordinaria esperienza gli concede «di dottrina dare la quale altri veramente dare non può». Ri-conosce come lo *skopos* di tutta l'opera sia stato posto, a fondamento, nell'«Incipit vita nova», che diviene l'*incipit* stesso della significazione dantesca.

Così, passando al *Convivio*, cerca, con l'autoesegesi, un approccio diverso per gli uomini, capace di dire le stesse verità della «vita nova», ma in modo razionale, cioè di donare («Lo dono veramente di questo commento è [...]») la *opheleia*, la spirituale utilità per i suoi lettori, aiutandoli a salire dal significato letterale a quello allegorico, in modo che, di senso in senso, venga compiuta la salita al Significato dei significati. Da qui la dichiarazione: «E voi, a cui utilitate e diletto io scrivo, in quanta cechitade vivete, non levando li occhi suso a queste cose, tenendoli fissi nel fango de la vostra stoltezza» (*Cv.* III, v). Questa «cechitade» continua oggi in chi non vede come reale l'unità della realtà (la visibile e l'invisibile, la temporale e l'eterna, l'umana e la divina) e della polisemia con la quale Dante parla.

Concludendo: polisemico è, nella sua pienezza, il suo «altro viaggio». La 'lettera' è data dalle reale esperienza; l'allegoria è ciò che agli uomini viene significato per mezzo dei livelli 'altri': l'allegorico vero e proprio (e Dante fa parte della Chiesa, guidata a salvezza da Cristo nella storia, come si legge in *Par.* XXV, 52-57); il tropologico o morale (la storia dei comportamenti di Dante); l'anagogico o mistico (gli episodi carismatici, la grazia della divinizzazione e della finale indiazione).

Ecco, allora, di nuovo qui ripetuta, la sua speranza per gli uomini che ne hanno inteso il significato: «Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato sole tramonterà [...] e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritade per lo usato sole che a loro non luce» (*Cv.* I, xiii). Questo è l'augurio col quale concludo la presente *Lectura* sul fondamento della polisemia dantesca.

PRINCIPALI RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

VITTORIO COZZOLI, ERMINIA LUCCHINI, *Lettura anagogica del canto XXIII del Paradiso*, Borgo alla Collina, Arezzo, Accademia Casentinese di Lettere Arti Scienze ed Economia 1981.

VITTORIO COZZOLI, *Il Dante anagogico. Dalla fenomenologia mistica alla poesia anagogica*, Chieti, Solfanelli 1993.

DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova; introduzione e commento di Vittorio Cozzoli*, Milano, EDIS 1995.

ID., *Opere minori*, volume I, tomo I, *Vita Nuova, Rime*, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini, Milano – Napoli, Riccardo Ricciardi Editore 1995.

ID., *Commedia*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Milano, Garzanti 1987.

ID., *Convivio*, in *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni 1965.

VITTORIO COZZOLI, *Il viaggio anagogico. Dante tra viaggio sciamanico e viaggio carismatico*, Trieste, Battello 1997.

ID., *Dante anagogique*, «Coscience. L'Age d'Homme», III (2001).

ID., *Dante et la paix*, in *Congrès International de l'Association des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, Paris, Vrin 2002.

ID., *Ubi amor ibi oculus. L'occhio di Pound, La profezia della poesia, Gli occhi di Beatrice*, Rimini, Raffaelli 2005.

ID., *La guida delle guide. Dante secondo Dante*, Trieste, Battello 2007.



SERGIO SCONOCCHIA

## DANTE TRA MITO CLASSICO E RIUSO CRISTIANO

### PREMESSA

Il mito: ricerca di un incontro tra l'umano e il divino, attestato nell'eredità culturale dei popoli, tentativo di collegare le nostre vicende di «effimeri», di «creature di un giorno» (Pindaro, *Pitica* VIII, 95) alle sfere sacre di luce, di gioia, di vita della Divinità<sup>1</sup>.

Come scrive Károly Kerényi<sup>2</sup>, le vicende mitologiche «costituiscono il fondamento del mondo che riposa tutto su di loro».

Mito su cui continuano a intersecarsi e intrecciarsi discussioni e contrasti di vedute, come quello, ben noto, tra Mircea Eliade<sup>3</sup>, storico delle religioni, legato a nozioni come «religione», «sacro», sostenitore,

---

1 Come afferma FRANCO FOSCHI, in *Prefazione a Aspetti e forme del Mito: la sacralità*, Atti del Convegno Internazionale del Centro Internazionale di Studi sul Mito, Erice 3-5 aprile 2005, a cura di Gianfranco Romagnoli e Sergio Sconocchia, con la collaborazione di Ermanno Carini, Palermo, Edizioni Anteprima 2005, p. 6: «Vicende di dei e di eroi, che si intrecciano e si riverberano sull'esistenza degli uomini, attraverso rivelazioni e racconti mitici di benefici o di punizioni che attraversano le ere di una civiltà che prende gradualmente coscienza di sé». Sono lieto di dedicare queste brevi pagine al mio amico Vincenzo Placella, che ha, con la sua famiglia e con altri amici, condiviso con me le vicende del Centro Internazionale di Studi sul Mito, fin dal suo citato primo Convegno, a Erice, in Sicilia, nel cuore della terra del mito, tra i ricordi ancora vivi della stagione dei Greci, in templi, teatri che conservano, su pietre che hanno il colore dell'oro, di fronte al mare «dal colore del vino» di omerica memoria, la presenza degli dei e dei poeti greci. Ringrazio gli amici Alessandro Aiardi e Maurizio Baldin che hanno riletto questo lavoro fornendomi anche alcune segnalazioni bibliografiche.

2 KÁROLY KERÉNYI, in CARL GUSTAV JUNG - K. KERÉNYI, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Amsterdam, Querico 1941 (trad. it., da cui si cita, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Einaudi 1948, pp. 20-21 e 24): cfr. anche ANNA CERBO, *Miti e simboli nella letteratura italiana del Trecento*, in *Il simbolo nel mito attraverso gli studi del Novecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Recanati - Centro Mondiale della Poesia e della Cultura "G. Leopardi", Ancona - Università Politecnica delle Marche (13 e 14 ottobre 2006), a cura di Alessandro Aiardi, Manuela Martellini, Gianfranco Romagnoli, Sergio Sconocchia, Ancona - Accademia di Scienze, Lettere ed Arti 2008, p. 369.

3 Della bibliografia vastissima di questo autore mi limiterò a richiamare qui MIRCEA ELIADE, *Mito. Il problema della definizione*, in *Dizionario della mitologia e delle religioni*, a c. di Yves Bonnefoy, Milano, B.U.R. 1177-2118; ID., *Mito e realtà*, Torino, Einaudi 1966.

in pratica, di una eredità unitaria, comune del mito e dei miti, sia pure trasformati, e Claude Lévi-Strauss<sup>4</sup>, sostenitore, invece, di un meccanismo di formazione unitaria nella mente umana, legato a caratteristiche fisio-psichiche identiche, con produzione, quindi, di processi analoghi e risultati spesso notevolmente affini.

Viene da chiedersi per quale di queste due correnti, di questi due partiti avrebbe parteggiato Dante: ma è evidente che l'Alighieri, con la sua visione cristiana, avrebbe optato per una origine comune e legata alla verità rivelata delle "favole antiche"<sup>5</sup>. Il mito conserva sempre, per Dante, una valenza di verità. Anche i miti pagani, che, non a caso, sono spesso riusati a significare e rappresentare verità cristiane.

Così nell'*Inferno*, nel *Purgatorio*, nel *Paradiso*. Nel *Paradiso* «A questi testi (i miti come sono raccontati dal poeta Ovidio) Dante, con ogni evidenza, applica il senso anagogico come alla Bibbia, a differenza che nel *Convivio*, dove il senso anagogico viene applicato una sola volta e a un testo biblico (il Salmo 113)»<sup>6</sup>.

In effetti nel *Paradiso* le «scritture» dei pagani sono potenziate; il ruolo di 'pre-rivelazione' delle fonti pagane sembra anche più chiaro che nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*. Ma, come vedremo, già nei primi due 'regni' anche ai miti pagani è conferito spesso il valore di 'pre-rivelazione'.

Il parallelismo tra storia sacra e mitologia pagana è un elemento costante nella cultura fin dall'antichità classica e poi tardo-antica e medioevale, da Giuseppe Flavio a Padri della Chiesa come Tertulliano, Lattanzio e Clemente Alessandrino.

La dimensione mitologica investe di sé le "favole antiche"<sup>7</sup> della

4 Dell'amplissima produzione di questo autore citerò qui, tra le opere più significative: CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il saggiatore 1964; ID. *L'homme nu*, Paris, Plon 1971; ID., *Antropologia strutturale*, Milano, Mondadori 1993.

5 Su "favole antiche" si veda *infra*.

6 Cfr. VINCENZO PLACELLA, *Il riuso del mito classico nel 'Paradiso' di Dante e l'inesprimibile esperienza della visione mistica*, in *Il simbolo nel mito...*, cit., pp. 343-368, per questo aspetto 352.

7 Come rileva PLACELLA, *Il riuso del mito classico...*, cit., p. 344, il termine "mito" è assente nelle opere di Dante, come del resto, in pratica in tutto l'italiano antico (lo studioso rinvia al Vocabolario della Crusca ed. 1612, in cui "mito" non è riscontrabile né in forma italiana, né latina, né greca: "mito", "mitologia" si rinvencono soltanto nella quinta edizione del Vocabolario [1863-1923]. Placella rinvia alla Banca dati dell'Opera del Vocabolario italiano (<http://www.oivi.cnr.it/>), che registra vocaboli presenti in documenti di qualsiasi tipo, letterari e non, dalle origini al 1375. Con il valore di "mito" è usata "favola". Numerose sono le attestazioni nell'italiano antico di «favola» nel senso di «mito», da Dante a Giordano da Pisa (Placella, p. 353 n. 6, cita «Giordano da Pisa 1974 [32 | p. 164] [...]»). In Dante si ritrova *fabula*, *favola*, *favole*, *fabuloso*. L'Alighieri definisce le «favole» «bella menzogna», in relazione al loro senso letterale, mentre



letteratura italiana del Trecento, quella produzione che prelude alla fondazione dell'Umanesimo e che è rappresentata dalla cosiddetta "corona", cioè da Dante, Petrarca e Boccaccio.

Dante può vantare, rispetto agli antichi l'aiuto della Rivelazione cristiana e della sua visione ultraterrena; ha quindi la possibilità di reinterprete le «favole antiche» alla luce di una verità unica e assoluta<sup>8</sup>. Nelle sue allusioni è in genere presente un giudizio e una 'correzione' rispetto alla cultura del mondo pagano.

I commentatori di Dante del Trecento e del Quattrocento sono consapevoli del valore critico-escatologico che i miti hanno nella *Commedia* e dedicano grande spazio, nelle loro esegesi, alla loro spiegazione e illustrazione. Così Guido da Pisa nelle sue *Expositiones* sull'*Inferno* si sofferma sui riferimenti danteschi agli antichi poeti e afferma che senza una buona conoscenza della poesia latina «ad cognitionem sue Comedie accedere non valemus».

Dante segue un «sistema di concordanze» tra cultura pagana e cultura cristiana che, come ricorda Curtius<sup>9</sup> risale a S. Girolamo ed è piuttosto costante fino ad Albertino Mussato<sup>10</sup> e a Boccaccio.

Come osserva Placella<sup>11</sup>, la fitta presenza di miti pagani nella *Commedia*, in *Inferno*, *Purgatorio* e anche *Paradiso*, potrebbe sorprendere un lettore non preparato. In realtà il Cristianesimo, pur non legandosi mai ad alcuna cultura, «neanche ha respinto *in toto* alcuna cultura, nella convinzione che ovunque possono essere presenti semi di verità, sia pure come incapsulati e prigionieri in contesti da respingere»<sup>12</sup>.

---

attribuisce al senso allegorico la verità nel passo celeberrimo sull'allegoria classica di *Convivio* Tratt. 2, 1, 1-5 (cfr. PLACELLA, *ivi*, pp. 353-354, nota 7). Anche nella *Scienza nuova* del Vico (ed. 1744), che, come è noto, ha 'scoperto' o 'riscoperto' il mito sono attestati «mitologia», «mitologico», ma non «mito», per il quale troviamo «favola». E anche nella lingua poetica italiana, per molto tempo, il termine «mito» sarà assente: si pensi anche a Leopardi, che usa «favola», «favole antiche», mai «mito» (in *Zib.* 4444, in data 31 Genn.-1 Feb. 1829 «mito» è calco di una parola inglese).

8 Cfr. FRANCESCO SPERA, *Frequenze mitologiche della «Commedia»*, in «Lecture classensi», XIV, pp. 179-206, per questo aspetto 181-182.

9 ERNEST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia 1992, pp. 402-404.

10 Nell'*Ep.* 4 l'autore scrive che la poesia *cum simul in excelso ius habet illa deo*, cioè «che ha origine dal cielo e che è, in pratica, di diritto divino». Il Mussato aggiunge: *Quae Genesis planis memorat primordia verbis, / aenigmate maiori mystica Musa docet*, cioè «I miti pagani esprimono in modo più enigmatico le cose che la Scrittura scrive con maggiore chiarezza». Per queste citazioni, tratte dall'opera di Mussato *Historia augusta Henrici VII Caesaris et alia quae extant opera*, Venetiis 1636, rinvio a CERBO, *Miti e simboli...*, cit., p. 370 e n. 11.

11 PLACELLA, *Il riuso del mito classico ...*, cit., p. 343.

12 *Ibid.* Placella ricorda il discorso di San Paolo nell'Areopago di Atene (*Act.* 17, 16-31) e un passo dell'*Epistola ai Romani* (*Rom.* 1, 18-21); richiama inoltre Eusebio di Cesa-

Così fin dalle origini si avvalse delle opere della cultura dei Gentili, per comprovare posizioni cristiane, così che «la ragione aveva potuto raggiungere da sola verità che poi sarebbero state accolte dalla dottrina cristiana»<sup>13</sup>.

«In questa ottica Dante può scrivere il suo poema “a cui ha posto mano e Cielo e terra” (*Par.* XXV, 1 sgg.), una rappresentazione e un superamento, ma, soprattutto, un inveramento di tutte le realtà nella dimensione dell’eterno»<sup>14</sup>.

È stato detto che le fonti principali della *Commedia* sono la *Bibbia* e l’*Eneide*. Ma si potrebbe estendere questa indicazione di fonte ai classici latini e, in alcuni casi greci, per così dire filtrati e tradotti attraverso la cultura latina: si pensi alla «bella scola» del Castello del Limbo (*Inf.* IV, 70-102).

Si pensi a quanto detto da Curtius<sup>15</sup> relativamente alle coppie di *exempla* del *Purgatorio*: un *exemplum* preso dalla *Bibbia* accanto ad uno tratto dal mondo classico.

All’interno del sistema di concordanze e corrispondenze tra storie bibliche e favole pagane che Dante crea nella *Commedia* va vista la contrapposizione tra Dante e i personaggi del mito.

Si pensi ad es. come Dante, nell’*Inferno*, accanto ai diavoli di derivazione biblica, operi un «riuso sacro» di demoni del mondo classico antico.

Si potrà vedere *infra*, a proposito di Fetonte, come la punizione del «giusto» Giove adombri l’intervento di Dio sui pastori indegni che guidano il carro della Chiesa.

Per Dante scrivere un «poema sacro» significava cogliere le anticipazioni delle verità rivelate nelle loro opere dai poeti pagani: recuperare i sensi intrinseci, ma anche integrarli, riscriverli, fare luce su di loro «quando fu Giove arcanamente giusto». Parlare di miti di opere pagane è occasione per parlare della Rivelazione, ricordare le verità cristiane.

Dante rivela che Ovidio e Lucano trattano di ‘metamorfosi’, ‘trasformazioni’, ma solo come ‘versione negativa’. I poeti antichi non

---

rea, che, nella *Praefatio evangelica*, riconosceva, nella storia dei Pagani, tracce e anticipazioni dell’*Evangelio* cristiano. La cultura classica, greca e latina, e perfino la religione e la mitologia sono rivisitate e recuperate come «frammenti di verità»: si pensi ad Apologisti cristiani come Giustino, che parlava di «semi del Logos» presenti in ogni persona, di ogni epoca e fede, a Clemente Alessandrino. In seguito anche San Tommaso si avvale di ogni tipo di cultura (filosofia classica), soprattutto di Aristotele, anche cultura araba e così via.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 CURTIUS, *Letteratura europea...*, cit., p. 402.

trattano tuttavia della vera Rivelazione e rinascita in Dio alla quale Dante si richiama nell'*Inferno*<sup>16</sup> e anche nel *Purgatorio*<sup>17</sup>.

Mi occuperò in questo contributo di alcune figure paradigmatiche, in particolare di Giasone e Argonauti; Orfeo<sup>18</sup>, Fetonte e Icaro; la trattazione si concluderà con rivisitazione delle fonti classiche che sotto-stanto, come pare, all'episodio della 'selva dei suicidi'<sup>19</sup>.

## GIASONE E ARGONAUTI

Le vicende mitologiche di Giasone sono note. Figlio di Esone, re di Iolco, viene allevato dal centauro Chirone. Pelia, lo zio, che aveva usurpato il trono al fratello Esone, per paura che il giovane potesse rivendicarlo, impone all'eroe di riportare in Grecia il vello d'oro che Frisso aveva lasciato nella Colchide. Pelia sperava, attraverso questa impresa disperata, di liberarsi dal nipote Giasone.

Ma l'eroe fa coraggiosamente approntare per l'ardua impresa la lunga nave Argo, la prima a solcare i mari, e, riunito un gruppo di eroi, gli Argonauti, salpa alla volta di Iolco. Fa tappa nell'isola di Lemno, dove fa innamorare Issifile, unica tra le donne di Lemno ad aver risparmiato il padre, Toante, contravvenendo al patto preso con le altre donne dell'isola di uccidere tutti i maschi per punire la loro infedeltà.

Giasone fa innamorare la giovane e l'abbandona gravida di due gemelli, Toante ed Euneo, per riprendere l'impresa della conquista del vello d'oro.

Una volta giunto a Iolco, Giasone conquista l'amore di Medea, figlia del re Eeta e di Ecate, esperta di arti magiche. Con l'aiuto di Medea e delle sue magie, l'eroe riesce a impadronirsi del vello d'oro.

---

16 *Inf.* XXIV, 106-111.

17 *Purg.* XXXI, 124-126.

18 Per una interessantissima trattazione dei miti relativi a Ercole si veda CERBO, *Miti e simboli...*, cit., pp. 379-381. L'eroe rappresenta il 'saggio', in pratica il 'saggio stoico', una sorta di 'prefigurazione di Cristo': non a caso Dante (cfr. SCONOCCHIA, *Seneca tragico nella Commedia di Dante*, in questo stesso volume, tomo II), per la rappresentazione di Farinata prende a modello proprio *Hercules furens*. Anche Petrarca vede in Ercole «l'eroe esemplare per forza e per saggezza, in più coglie in lui la stessa inquietitudine di Ulisse» (CERBO, *Miti e simboli...*, cit., p. 381); così pure Boccaccio; ma a consacrare Ercole sarà soprattutto il discepolo di Boccaccio, Coluccio Salutati.

19 Accanto agli altri studi citati nel corso del presente contributo, si potranno tenere utilmente presenti i seguenti lavori: ETTORE PARATORE, *Dante e il mondo classico e L'eredità classica in Dante*, in *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni 1968; PAUL RENUCCI, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Clermont-Ferrand, De Bussac 1954. Alcuni utilissimi spunti si potranno trovare in GIORGIO PADOAN, *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo 1977.

Poi fugge da Iolco con Medea e gli altri Argonauti, inseguiti invano dal padre di Medea Eeta, il cui inseguimento l'eroe greco ritarda con l'uccisione efferata del fratello Absirto, le cui membra Medea disperde in mare.

A Iolco Medea ringiovanisce il suocero Esone e, con un inganno, fa uccidere Pelia dalle sue figlie.

In seguito, Giasone e Medea, a causa di questo delitto, sono costretti a fuggire a Corinto. Qui Giasone sposa Creusa, figlia del re, e ripudia Medea, che si vendica, in preda a furore, facendo morire Creusa e uccidendo i figli avuti da Giasone sotto gli occhi del padre. Medea si rifugia quindi ad Atene, ove sposa il re Egeo.

Tra gli autori che parlano di Giasone noti a Dante sono da ricordare, più che Seneca, della cui *Medea* non sembra sia in Dante rimasto il ricordo, almeno relativamente a Giasone e agli Argonauti, soprattutto Ovidio, che in *Met.* VII, 1-424 parla dell'impresa degli Argonauti e si sofferma sulla passione di Medea e condanna poi la volubilità dell'eroe in *Heroides*, precisamente VI (*Hypsipile Iasoni*) e XII (*Medea Iasoni*); va inoltre menzionato Stazio, *Theb.* V, 483-485, che si sofferma sulla figura di Issifile (o Issipile, Isifile per Dante).

L'Alighieri pone Giasone tra i seduttori nel cerchio VIII, prima bolgia (*Inf.* XVIII, 83-96) soprattutto per ricordo del passo di Stazio, noto al poeta, che lo cita anche in *Cv.* III, 12, 16.

In *Inf.* XVIII Medea è appena menzionata (v. 96); per contro si veda il *Fiore* (CLXI 6-14 e CXL 5-8). Tutto l'episodio è dominato dalla figura triste e delicata di Issipile, vv. 88-95, che Giasone inganna «con segni e con parole ornate». È tuttavia da osservare che, nella schiera dei condannati, Giasone conserva una sua dignità. Il poeta ricorda ciò che Giasone seppe operare «per cuore e per senno» e lo definisce «quel grande».

Giasone è presente, si diceva, in *Inf.* XVIII, 86 sgg., dopo la descrizione di Malebolge, nominato, dopo ruffiani e seduttori (vv. 22-39) e Venedico Caccianemico (vv. 60-66), per aver sedotto e abbandonato Issipile e Medea.

Gli Argonauti saranno citati in *Par.* II, 16-18 ove l'eroe e i suoi compagni sono ricordati con gli stessi accenti di simpatia preumanistica di *Inf.* XVIII e di XXXIII, 34-96; la terza menzione è in *Par.* XXXIII, 94-96, in una istantanea ma splendida citazione della nave Argo desunta, come vedremo, da un'immagine classica:

In *Inf.* XVIII, 86 sgg., leggiamo:

Quelli è Iasón, che per cuore e per senno  
li Colchi del monton privati féne.

Ello passò per l'isola di Lenno,  
 poi che l'ardite femmine spietate  
 tutti li maschi loro a morte dienno.  
 Ivi con segni e con parole ornate  
 Isifile ingannò, la giovinetta  
 che prima avea tutte l'altre ingannate.  
 Lasciolla quivi gravida, soletta;  
 tal colpa a tal martiro lui condanna;  
 e anche di Medea si fa vendetta.  
 Con lui sen va chi da tal parte inganna:  
 e questo basti de la prima valle  
 sapere e di color che 'n sé assanna<sup>20</sup>.

Giasone è lodato per il suo coraggio («che per cuore e per senno / li Colchi del monton privati féne»); ma è condannato in eterno perché «con segni e con parole ornate / Isifile ingannò».

Finora la critica tendeva a ricollegare questi versi con Ovidio, *Met.* VII, 1-158, per la figura di Medea; ma in quel passo mancano riferimenti importanti a Issipile (Isifile) e soprattutto alla nave Argo, su cui è invece incentrata paradigmaticamente la figura di *Par.* XXXIII, 94-96. Si vedrà di discutere, *infra*, per questo punto, sulla possibile fonte classica.

Su questo passo di Dante si veda la trattazione approfondita di M. Picone<sup>21</sup>. La grande «enciclopedia mitologica» delle *Metamorfosi* serve al poeta non solo per descrivere la sua visione ultraterrena, ma anche come fonte di informazione alla quale attingere personaggi ed eventi. «Le *Metamorfosi* diventano per Dante una sorta di “vecchio testamento” del mondo pagano». Alle *Metamorfosi* possono essere aggiunte altre opere di Ovidio, come le *Heroides*. L'incontro tra Dante e Giasone «si svolge nel segno di una fondamentale ambivalenza»<sup>22</sup>.

La figurazione di Giasone si articola in due parti (vv. 83-87 e 88-96). Nella prima Giasone è descritto come un eroe: «quel grande che vene / e per dolor non par lagrime spanda» con «aspetto reale», eroe che «per cuore e per senno» compì una grande impresa; nella seconda Giasone è invece giudicato e condannato dal punto di vista morale.

20 Per il testo di Dante si segue l'edizione a cura di Giorgio Petrocchi, *La Commedia* secondo l'antica vulgata, Torino, Einaudi 1975.

21 MICHELANGELO PICONE, *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella "Commedia"*, per la parte relativa a Giasone pp. 145-151, in AA.VV., *Il mito nella letteratura italiana, I. Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Brescia, Morcelliana 2005, pp. 125-175. Cfr. anche PICONE, *Dante e i miti*, in Michelangelo Picone - Tatiana Crivelli (a cura di), *Dante: mito e poesia*, Firenze, F. Cesati editore 1999, *passim*.

22 PICONE, *Dante Alighieri...*, cit., p. 146.

Ha indotto «a fare sua voglia» (v. 56) con la frode, alcune donne, soprattutto Issifile<sup>23</sup>. Il ritratto positivo di Giasone è fondato soprattutto sul racconto contenuto in *Met.* VII, 1-158. Per il ritratto negativo del personaggio si vedano soprattutto le *Heroides*, precisamente *Herois VI* per Isifile e *XII* per la figura di Medea, alla quale, tuttavia, in *Inf.* XVIII, si accenna soltanto marginalmente, al v. 96, «e anche di Medea si fe' vendetta».

Il racconto della seduzione di Issifile si articola in tre segmenti narrativi<sup>24</sup>. L'inizio è ai vv. 89-90, incontro con la ragazza; il secondo (vv. 91-93), l'inganno di cui Issifile è oggetto «con segni e con parole ornate»; il terzo (vv. 94-95) con l'abbandono di Issifile da parte di Giasone. I tre segmenti riprendono l'*Herois VI* di Ovidio.

In tutti e tre i tronconi «si espone cronologicamente la storia d'amore raccontata, seguendo l'*ordo artificialis*, nell'*Eroide* ovidiana». Il primo segmento è organizzato intorno alla parola tematica «passò»; il secondo intorno alla parola «ingannare», con cui si richiama la colpa di seduzione, oltretutto operata «con segni e con parole ornate», il terzo segmento è incentrato attorno al verbo «lasciare».

I vv. 57-67 dell'*Herois* con la scena dell'addio tra i due amanti davanti alla nave *Argo* pronta a salpare sono paradigmatici; vd. vv. 61-64:

quod tamen e nobis gravida celatur in aluo,  
uiuat et eiusdem simus uterque parens".  
Hactenus et lacrimis in falsa cadentibus ora  
Cetera te memini non potuisse loqui.

è un «fulminante richiamo intertestuale del "gravida [...] in alvo" del v. 61 dell'*Eroide*». Giasone è definito da Issifile *mutabilis* (v. 109), inconstante: consuma il suo inganno con la promessa di un amore duraturo, proprio nel momento in cui il suo amore in realtà è finito, avvalendosi di «parole ornate», utilizzando cioè la retorica come mezzo non di verità, ma di falsità. Per questo, mentre nel poeta pellegrino si tratta di «amor diritto», nel caso di Giasone abbiamo «amor torto».

C'è dunque anche qui, in *Inf.* XVIII, «dicotomia tra una celebrata impresa e la destinazione negativa, infernale, come nel caso di Ulisse e Diomede. Anche a proposito di Giasone, figura-antifigura del viaggio dantesco, è un viaggio in mare (Ulisse-Giasone). In tutti e tre i casi si tratta di un viaggio in mare, osato, compiuto oltre il limite. Ma Giasone e Ulisse sono all'*Inferno* per la loro *hybris*, Dante è il vero Giasone,

<sup>23</sup> Ivi, p. 147.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 148-150.

il vero Ulisse»<sup>25</sup>.

Ovidio, dunque, *Met.* VII e *Her.* VI, è la fonte principale di Dante. Il mito, che presenta numerose varianti, si ricostruisce anche in base a Valerio Flacco (*Argon.* II, 242-427) e Stazio (*Theb.* IV, 740-41 e V). Per questo Dante può aver tenuto presente Valerio Flacco. Così, secondo C. Kraus<sup>26</sup>, il particolare di vv. 92-94 («[...] lasciolla quivi gravida, soletta») «poteva essere stato suggerito a Dante soltanto dalle parole di congedo rivolte da Giasone a Issifile in Valerio Flacco *Argon.* II, 423-24: “refer et domitis a Colchidis oris / vela per hunc utero quem linquis Iasoni nostro”, ferma restando la profonda divergenza di tono, che qui è dolente e affettuoso, modulato su parole augurali piene di rimpianto; di comune non vi è che la circostanza di un figlio nascituro».

Dante potrebbe aver tenuto presente e contaminato appunto Valerio Flacco con Ovidio *Herois* VI, vv. 57-67 (vd. *supra*).

Agli ascendenti in Dante di Stazio *Theb.* IV, 739 sgg. e all'intero libro V la Kraus dedica un'analisi approfondita<sup>27</sup> alla quale si rinvia.

Ma veniamo agli Argonauti. Dante conosce l'impresa degli Argonauti soprattutto attraverso la narrazione di Ovidio, *Met.* VII, 1-152. Si tende per lo più ad escludere che Dante avesse letto le *Argonautiche* di Valerio Flacco, opera di difficile reperibilità<sup>28</sup>, ma non si tiene adeguatamente conto della conoscenza dell'opera presso Lovato Lovati e il circolo umanistico padovano<sup>29</sup>: vedremo come si possa ipotizzare che, almeno per un passo, il testo di Dante riprenda un luogo delle *Argonautiche*, potentemente figurato in modo originale.

In *Par.* II, 16-18, dopo l'arrivo nel cielo della luna, Dante ricorda:

Que' gloriosi che passaro al Colco  
non s'ammiraron come voi farete,  
quando Iasón vider fatto bifolco.

Dell'ammirazione preumanistica di Dante per Giasone e gli Argonauti si è già detto. Giasone, per raggiungere il suo intento dovette arare un campo, avvalendosi di buoi dalle corna di ferro, dai piedi di bronzo e con narici spiranti fiamme, poi seminare nei solchi denti di

25 Cfr. PLACELLA, *Il riuso del mito classico...*, cit., p. 350.

26 CLARA KRAUS, s.v. *Isifile*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. III, 1971, pp. 522-523.

27 Cfr. *Enciclopedia dantesca*, vol. III, p. 522 col. b e 523 col. a.

28 Cfr. PADOAN, s.v. *Argonauti*, in *Enciclopedia dantesca*, I, 1970, p. 364 col. b.

29 Si veda GIUSEPPE BILLANOVICH, «*Vetera vestigia vatium*» nei carmi dei preumanisti padovani, in «*IMU*», I, 1958, p. 178.

serpenti, da cui nascevano uomini armati<sup>30</sup>.

Lo stupore dei lettori viene paragonato, per difetto, all'ammirazione degli Argonauti, «Que' gloriosi che passaro al Colco, quando vider Giason fatto bifolco [...]», cioè intento a lavori agricoli (*Met.* VII, 118-121, in cui, tra l'altro, a essere presi da stupore sono non gli Argonauti, ma i Colchi)<sup>31</sup>.

Sul valore del paragone si discute. Così i commentatori antichi oscillano tra due interpretazioni diverse del rapporto qui stabilito: se il confronto sia tra l'impresa di Dante e quella di Giasone, entrambe meravigliose, oppure se sia tra l'impresa dell'Alighieri di innalzarsi attraverso questioni teologiche molto complesse e l'adattarsi di Giasone a un lavoro così umile. È più convincente la prima spiegazione: probabilmente il poeta vuole sottolineare «l'eccezionalità delle due imprese, nonostante gli strumenti umili adoperati (l'aratro da Giasone, il volgare da Dante)»<sup>32</sup>.

Ma il passo senza dubbio più interessante è *Par.* XXXIII, 94-96, con la metafora del mare, della nave, del 'pelago', dell'alto mare, molto presente nella *Commedia*:

Un punto solo m'è maggior letargo  
che venticinque secoli a la 'mpresa,  
che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

Dante chiarisce che un solo attimo trascorso dalla visione beatificante è causa di un oblio maggiore per la mente umana che non venticinque secoli per l'impresa degli Argonauti, datata dai cronografi del Medioevo al 1223 a. C.<sup>33</sup>.

L'Alighieri ammette implicitamente che i contemporanei conservino un ricordo vago e lontano dell'impresa di cui Dante, con apertura davvero preumanistica, percepisce la grandezza.

Per una analisi approfondita e attendibile si può leggere il saggio di Placella<sup>34</sup>, che si sofferma anche su elementi tecnici come «letargo», rinviando a commenti come quello del Lana, dell'Ottimo e al quarto libro delle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia, al § IV, 4 e 1 e a Benvenuto.

Placella sottolinea l'«invenzione potentissima»<sup>35</sup> di Dante al v. 96: il

30 Cfr. OVIDIO, *Met.* VII, 100 sgg. Cfr. anche PADOAN, s. v. *Argonauti...*, cit.

31 Dante potrebbe aver frainteso il passo in cui il nome Colchi è attestato un'unica volta (PADOAN, s. v. *Argonauti...*, cit.: *pondus grave cogit aratri / ducere et insuetum ferro proscindere campum. / Mirantur Colchi, Minyae clamoribus augent / adiciuntque animos*).

32 Cfr. PADOAN, s. v. *Argonauti*, p. 364, col. b.

33 Cfr. PADOAN, s. v. *Argonauti*, p. 365, col. a.

34 PLACELLA, *Il riuso del mito classico...*, cit., pp. 350-51.

35 Ivi, p. 351.



dio Nettuno scorge Argo dal fondo del mare, dunque ne può ammirare solo «l'ombra». Lo studioso ricorda che in Dante il mito degli Argonauti è potentemente proiettato verso la 'dimensione anagogica', verso le cose dell'«eterna gloria», come lo stesso Dante afferma nel *Convivio*: «Qui l'ombra, l'oblio, anzi il letargo che segue la visione»<sup>36</sup>.

I commentatori della *Commedia* richiamano come fonte di Dante Ovidio, *Met.* VII, 1-158, in quanto Dante «non lesse certamente gli allora quasi inaccessibili *Argonautica* di Valerio Flacco», – secondo Padoan<sup>37</sup> –, né tanto meno avrebbe potuto leggere Apollonio Rodio.

Ma in Ovidio non troviamo, pare, riferimenti o antefatti delle vicende di Lemno, o richiami agli amori di Giasone e Issipile né alle colpe dell'eroe nei confronti di Issipile («[...] la giovinetta / che prima avea tutte l'altre ingannate: / lasciolla quivi gravida, soletta»). Inoltre non v'è alcun cenno alla figura di Nettuno e alla veduta dal basso dell'ombra di Argo.

Ho cercato di studiare la questione, con i risultati che ora si presenteranno.

A Issipile si accenna in numerose fonti greche che, come è noto, sarebbero state di difficile accesso a Dante. Il primo accenno a Giasone e Issipile è in Omero, *Iliade*, in cui, in vari punti, si accenna a Euneo, figlio che Issipile ha avuto da Giasone nella sua sosta a Lemno<sup>38</sup>. Cenni allo scalo a Lemno e cenni a Giasone e a Issipile si trovano in Pindaro, poi in Erodoto, Eschilo, Euripide, Apollonio Rodio, infine in scrittori comici, come Aristofane, Nicocares, Antifonte, Alexis e Difilo<sup>39</sup>.

Ora, in tutta la produzione citata, peraltro difficilmente accessibile a Dante, la vicenda di Giasone-Issipile è assente o trattata diversamente da Dante. Lo stesso Apollonio Rodio, che descrive l'arrivo a Lemno in *Argonautiche* I, 601-651 e il soggiorno a Lemno in *Argonautiche* I, 651-862, non presenta l'immagine di Nettuno-Argo né accostamenti possibili alla trattazione di Dante.

A questo punto ho cercato di rivisitare i due poeti latini che trattano del mito di Giasone e di Issipile: Valerio Flacco e Stazio.

In Stazio, poeta frequentato e letto da Dante, in *Theb.* V non vi è cenno a Nettuno e Argo e vi è un accenno agli amori di Giasone e Issipile nei vv. 445-485.

36 Cfr. PLACELLA, *Il riuso del mito classico...*, cit., pp. 350-51.

37 Cfr. PADOAN, s. v. *Argonauti*, cit., p. 364, col. b. Lo studioso riconosce tuttavia che il poema era noto a Lovato e alla sua cerchia.

38 Cfr. APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Tome 1<sup>er</sup>, Chantes 1-2. Texte établi et commenté par Francis Vian, Professeur à l'Université de Paris V et traduit par Émile Delage, Recteur honoraire, Paris, Les Belles Lettres, 1974, XC, 284 pp, qui p. XXVI e nota 2q.

39 Cfr. APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques...*, cit., pp. 19-23.

Cenni consistenti da accostare a Dante sono in Valerio Flacco, *Argonautiche*: qui è presente, in II vv. 341 sgg., il soggiorno a Lemno e, nei vv. 351-355, viene richiamato, a fronte dell'apparizione di Giasone, eroe famoso, soggiogante, in Apollonio I, 774-792, l'innamoramento di Issipile (con chiari richiami all'episodio dell'innamoramento di Didone per Enea in Virgilio *Aen.* IV).

L'episodio di Lemno occupa in Apollonio Rodio e nel suo emulo latino più di 300 versi. Nemmeno in Valerio Flacco si accenna con chiarezza alla seduzione di Issipile e al fatto che la ragazza resta incinta di Giasone. È nondimeno da richiamare un particolare interessante: dopo la tempesta in mare (vv. 574 sgg.) che precede l'arrivo a Lemno degli Argonauti, leggiamo in Valerio Flacco un passo che può costituire il presupposto del v. 96 di Dante con Nettuno-ombra. Ai vv. 639 sgg. si legge:

Illam huc atque illuc nunc torquens uerberat Euris  
nunc stridens Zephiris aufert Notus, undique feruent  
aequora, cum subitus trifida Neptunus in hasta  
caeruleum fundo caput extulit [...].

L'immagine ultima, «quando improvvisamente Nettuno, armato del suo tridente, levò in alto il capo ceruleo dal fondo del mare» è interessante.

Il dio Nettuno concederà poi una bonaccia. I vv. 641-642 possono costituire il presupposto del verso di Dante. Nettuno, dal basso, osserva Argo che è in superficie. Certo, non c'è raffronto strettamente verbale tra Dante e Valerio Flacco; tuttavia il passo delle *Argonautiche*, con Argo in superficie e Nettuno che la vede 'dal basso', possono costituire la base per Dante della sua «invenzione potentissima».

Se Dante riprende qui Valerio Flacco la sua è una «memoria poetica» molto originale. L'Alighieri, è opportuno aggiungere, potrebbe aver tenuto presente per l'episodio di Giasone-Issipile di *Inf.* XVIII, 86 sgg. qualche altra fonte, come compendi favolistici, che circolavano al suo tempo.

Certo anche qui il riuso del mito classico è unico per le prospettive anche anagogiche attraverso cui Dante lo sviluppa e lo fa rivivere. Il poeta descrive, attraverso l'anagogia, il momento in cui l'anima «santa» passa dalla terra al cielo, dall'umano al divino. «La "poetica", che è l'infima tra le arti, secondo San Tommaso, è diventata uno strumento per esprimere l'altissima esperienza della visione»<sup>40</sup>.

---

40 Cfr. PLACEZZA, *Il riuso del mito classico...*, cit., p. 352.

Così la mitologia classica, «in questo estremo approdo paradisiaco, insieme con tutto l'universo che soffre le doglie del parto, paolinamente, si redime, si purifica e canta la gloria del vero Dio»<sup>41</sup>.

## ORFEO

Dante pone spesso a confronto mito pagano e mito cristiano con spirito di emulazione e interpretazione allegorica dei poeti antichi già nel *Convivio*<sup>42</sup>. Il poeta tende a far proprie interpretazioni diverse, secondo un'allegoria di tipo morale, stoico, fisico.

Così avviene ad es. per la figura di Orfeo e per quella di Fetonte. Dante considera Orfeo personaggio storico: lo pone infatti nel limbo tra i sapienti e i filosofi antichi. Leggiamo in *Inf.* IV, 139 sgg.:

e vidi il buono accoglitore del quale,  
Diascoride dico; e vidi Orfeo,  
Tullio e Lino e Seneca morale;  
[...]

Di Orfeo Dante ha notizia da Ovidio (*Met.* XI, 1 sgg.). Non è ben chiaro perché il personaggio sia convocato qui, accanto a Cicerone e a Seneca – definito 'morale' probabilmente per dar rilievo soprattutto agli scritti filosofici e in relazione alla dimensione etica dell'autore –; forse per la funzione etica e civilizzatrice che le leggende attribuivano alle loro opere.

San Tommaso (*Comm. de anima*) scrive: «Iste Orpheus primo induxit homines ad habitandum simul et fuit pulcherrimus concionator, ita quod homines bestiales et solitarios reduceret ad civilitatem» (cioè «questo Orfeo per primo persuase gli uomini a vivere insieme e fu

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> In *Convivio* II, IV, 1-7 si legge: «Poi ch'è mostrato nel precedente capitolo quale è questo terzo cielo come in se medesimo è disposto, resta di mostrare chi sono questi ch'el muovono. È dunque da sapere primamente che li movitori di quelli [cieli] sono sustanze separate da materia, cioè intelligenze, le quali la volgare gente chiamano angeli [...] E volsero che sì come le Intelligenze de li cieli sono generatrici di quelli, ciascuna del suo, così queste fossero generatrici de l'altre cose ed essempli, ciascuna de la sua spezie, e chiamale Plato 'idee', che tanto è dire quanto forme e nature universali. Li gentili le chiamano Dei e Dee, avvegna che non così filosoficamente intendessero quelle come Plato, e adoravano le loro imagini, e faceano loro grandissimi templi: sì come a Giuno, la quale dissero dea di potenza; sì come a Pallade o vero Minerva, la quale dissero dea di sapienza; sì come a Vulcano, lo quale dissero dio del fuoco, ed a Cerere, la quale dissero dea de la biada. Le quali cose e oppinioni manifesta la testimonianza de' poeti, che ritraggono in parte alcuna lo modo de' gentili e ne li sacrifici e ne la loro fede [...]».

abilissimo parlatore, così da portare esseri umani di natura ferina e solitaria alla convivenza civile»). Il passo di San Tommaso è richiamato da Dante (*Conv.* II, I, 3); qui, riferendosi ai quattro sensi di interpretazione delle varie opere, il poeta annota:

L'uno si chiama litterale [...] L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo faceva con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]ia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e faria muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre.

Secondo l'allegoria medioevale Orfeo rappresenterebbe il saggio (allegoria morale); ma potrebbe anche stare ad indicare il primo uomo capace di comunicare e persuadere attraverso la ragione e l'arte (allegoria storica).

#### FETONTE

Fetonte aveva ottenuto da Apollo, come è noto, di guidare per un giorno intero il carro del Sole. Salito in cielo, però, si rese subito conto dei pericoli e restò sbigottito dalla paura. I cavalli, avvertendo una guida inusuale e insicura, presero la mano all'auriga, iniziando una corsa folle, sconvolgendo l'ordine stesso delle costellazioni e del cosmo. Dovette intervenire Giove, che punì con il fulmine l'incauto e improvvisato auriga, facendolo precipitare nel Po (allora chiamato Eridano).

Tra i classici che richiamano il mito si distingue soprattutto Ovidio, che ricorda ampiamente l'episodio nelle sue *Metamorfosi* (I, 750 sgg. e II, 1-332). È proprio a Ovidio che si rifà soprattutto Dante. Intanto richiama indirettamente, rifacendosi al commento tomista alle *Meteore* di Aristotele<sup>43</sup>, nel *Convivio*, teorie varie sulla Galassia<sup>44</sup>.

43 I, 8, 12.

44 II, 14, 5: «li Pittagorici dissero che 'l Sole alcuna fiata errò ne la sua via e, passando per altre parti non convenienti al suo fervore, arse lo luogo per lo quale passò, e rimasevi quell'apparenza de l'arsura: e credo che si mossero da la favola di Fetonte, la quale narra Ovidio nel principio del secondo di *Metamorphoseos*». Si veda anche *Rime* XCV 3-4, «que' che vide nel fiume lombardo / cader suo figlio»; inoltre si vedano diversi passi di cui si darà conto nel testo: *Purg.* IV, 71-72 «la strada che mal non sepper carreggiar Fetòn»; *Par.* XXXI, 124-126, nel corso del trionfo della Vergine: «il temo / che mal

Dante richiama Fetonte in diversi passi: *Purg.* IV, 71-72 (spiegazioni di Virgilio sul corso del Sole); ancora *Purg.* XXIX, 118-120 (il carro trionfale e il grifone: «quando fu Giove arcanamente giusto», appunto su Fetonte, certamente uno dei passi più significativi per Dante); *Par.* XVII, 1-6 (perplexità di Dante: il desiderio di conoscere la sorte del suo avo Cacciaguida è paragonato alla richiesta di Fetonte relativamente all'identità del suo vero padre, come vedremo con un chiaro riferimento ancora a Ovidio, *Met.* I, 755-764); *Par.* XXXI, 124-126, nel corso del trionfo della Vergine.

Questi passi sono relativi a varie tipologie; in *Inf.* XVII, 106-108 è ad es. relativo a un episodio mitologico utilizzato in senso fisico:

Maggior paura non credo che fosse  
quando Fetonte abbandonò li freni,  
per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;

Dante riprende un mito di Ovidio, *Met.* II, 47-324, soprattutto i versi che descrivono il terrore di Fetonte (vv. 178-180; 200):

Ut uero summo despexit ab aethere terras  
Infelix Phaeton penitus penitusque iacentes,  
Palluit et subito genua intremuere timore  
[...]  
Mentis inops, gelida formidine lora remisit.

A questi versi ci riporta Dante: *Infelix Phaeton* [...] *palluit*, «l'infelice Fetonte impallidì di paura» e *gelida formidine lora remisit* «e gelato dallo spavento, lasciò andare le redini». Qui Dante sottolinea la somiglianza di Fetonte con se stesso.

Il poeta accoglie qui una memoria favolosa, su un piano poetico. Segue l'episodio incentrato sulla figura di Icaro, *Inf.* XVII, 109-111:

---

guidò Fetonte»; inoltre la similitudine di *Inf.* XVII, 106-108 (la paura di Dante durante la discesa all'ottavo cerchio in groppa a Gerione è paragonata alla paura di Fetonte quando «abbandonò li freni, / per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse», per cui si veda *Met.* II 199-209). Ancora è da soffermarsi per un momento su «pare» di v. 108: «pare» equivale ad «appare, si vede» nella Via Lattea. L'Alighieri stesso scrive, in *Conv.* XIV, 5-7: «Perché è da sapere che di quella Galassia li filosofi hanno avuto diverse oppinioni [...] e credo che si mossero da quella favola di Fetonte, la quale narra Ovidio nel secondo di *Metamorphoseos* [...]: ma Aristotele, con cui Dante concorda, ritiene invece che la Via Lattea non fosse niente «altro che moltitudine di stelle fisse in quella parte picciole che distinguere di qua giù non le potemo, ma di loro apparisce quello albore, lo quale noi chiamiamo Galassia».

né quando Icaro misero le reni  
sentí spennar per la scaldada cera,  
gridando il padre a lui «Mala via tieni!».

Anche l'episodio di Icaro che precipita in mare per essersi troppo accostato al Sole, il cui calore sciolse la cera che teneva le penne appiccicate tra loro, è tratto da Ovidio, *Met.* VIII, 203-233.

La memoria dei due miti ovidiani<sup>45</sup> ha lo scopo di richiamare l'attenzione del lettore sugli elementi di una cultura diffusa, sui quali si innesta, almeno in parte, l'elaborazione poetica di Dante, proprio per evidenziarne la novità. È una disposizione attestata anche altrove (ad es. in *Inf.* XXV, 94-102 e *Purg.* X, 28-33).

Come ben sottolinea Picone<sup>46</sup>, nella riscrittura dantesca del mito ovidiano di Icaro «viene coinvolto un discorso anche macro strutturale; si vogliono infatti qui contrastare due viaggi: il viaggio negativo dell'eroe mitologico che segue la "mala via" dell'orgoglio, e il viaggio positivo dell'eroe cristiano che segue la "diritta via" dell'umiltà». Il poeta proietta così su un piano simbolico e allegorico l'alternativa già prospettata da Dedalo, nel v. 232 cit., sulla fine di Icaro. Il volo verso l'alto simboleggia l'ascensione dell'uomo al Paradiso, che Dante realizzerà, mentre la caduta precipitosa in basso rappresenta la discesa al mondo infernale, discesa che tuttavia prelude all'ascesa al Purgatorio e all'elevazione paradisiaca<sup>47</sup>.

La presenza del mito di Icaro nel poema dantesco non è così ampia come quella del mito di Fetonte. C'è ancora un passo in *Par.* VIII, 125-126:

altro Melchisedèch e altro quello  
che, volando per l'aere, il figlio perse

passo in cui, tuttavia, l'enfasi è posta sulle capacità intellettuali di Dedalo, più che sul destino di Icaro, provocato proprio dall'inven-

---

<sup>45</sup> Le figure di Fetonte e di Icaro in Dante, insieme a quelle di Giasone e Ulisse sono state studiate in modo valido da PICONE, *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella Commedia*, cit., pp. 125-175; si veda anche PICONE, "Auctoritas" classica e salvezza cristiana: una lettura tipologica di "Purgatorio" XXII, «Italianistica», XXI, 2-3, (1992) pp. 379-395 e anche ID., *Dante e i miti*, in M. Picone - T. Crivelli (a cura di), *Dante: mito e poesia*, cit., pp. 21-32.

<sup>46</sup> Si veda PICONE, *Dante Alighieri...*, cit., p. 144.

<sup>47</sup> Per il mito di Icaro cfr. anche TIBOR WLASSICS, *Dante narratore. Saggi sullo stile della «Commedia»*, Firenze, Olschki 1975, pp. 183-188.

zione del padre. Un altro ricordo è contenuto in *Purg.* XXXI, 55-63.

Dei due passi con presenza di Fetonte nel *Purgatorio*, nel primo, *Purg.* IV, 71-72, la favola è utilizzata in senso fisico, con la spiegazione di Virgilio sul corso del Sole:

sì, ch'amendue hanno un solo orizzòn  
e diversi emisperi; onde la strada  
che mal non seppe carregar Fetòn,  
vedrai come a costui convien che vada  
da l'un, quando a colui da l'altro fianco,  
se lo 'ntelletto tuo ben chiaro bada».

Il secondo episodio, *Purg.* XXIX, 117-120, con il carro del Sole, è importante per i risvolti e il significato morale che contiene:

ma quel del Sol saría pover con ello;  
quel del Sol, che, svíando, fu combusto  
per l'orazion de la Terra devota  
quando fu Giove arcanamente giusto.

Dante si riferisce ancora al carro del Sole che, mal guidato da Fetonte, fu incendiato da Giove «arcanamente giusto», impietosito dalle preghiere devote della terra: si veda Ovidio, *Met.* II, 150-324 (cfr. *Inf.* XVII, 107-108 già discusso).

L'espressione «arcanamente giusto» avrà il valore particolare di «che colpiva nel figlio le colpe del padre». La giustizia di Dio è spesso incomprensibile all'uomo. Qui Dante allude probabilmente all'auspicato intervento dei fulmini di Dio contro il carro della Chiesa, sviato dai cardinali italiani, che sono incapaci e trascurano di reggere il carro stesso lungo il solco segnato distintamente dal Crocifisso e lo hanno condotto insieme con loro al precipizio.

Come osserva Padoan<sup>48</sup>,

è notevole che Dante qui non si sia soffermato a citare qualche particolare della bellissima descrizione ovidiana del carro solare (*Met.* II, 107-110), che pure dovrebbe costituire il senso stesso del paragone, per puntare sulla 'arcana giustizia' divina che ha permesso tanto disastro (*Met.* II, 285-290), che rende inutile il rinvio a Igino o ad altri mitografi per spiegare *arcanamente*; cfr. "Bull." XVI [1909] 149) e la *devota* richiesta di punizione, subito

---

48 Cfr. PADOAN, s.v. *Fetonte* in *Enciclopedia dantesca*, vol. II, 1970, p. 848, col. a.

accolta.

Per Dante la similitudine si allarga a rappresentare nel carro del Sole mal guidato da Fetonte il carro della Chiesa spinto dai cardinali simoniaci al precipizio.

Si legga l'*Epistula XI, Cardinalibus italicis Dantes de Florentia, etc.* § 5:

Vos equidem, Ecclesie militantis veluti primi prepositi pili, per manifestam orbitam Crucifixi currum Sponse regere negligentes, non aliter quam falsus auriga Pheton exorbitastis; et quorum sequentem gregem per saltus peregrinationis huius illustrare intererat, ipsum una vobiscum ad precipitium traduxistis.

Restano da esaminare i passi di *Par.* XVII, 1-6:

Qual venne a Climené, per accertarsi  
di ciò ch'avèa incontro a sé udito,  
quei ch'ancor fa li padri ai figli scarsi;  
tal era io, e tal era sentito  
e da Beatrice e da la santa lampa  
che pria per me avea mutato sito.

Ancora una volta Dante richiama il mito di Fetonte, evidentemente molto noto e popolare ai suoi tempi. Dante sta davanti a Beatrice e a Cacciaguida con lo stesso stato d'animo con cui si presentò a sua madre Climene, ansioso di accertarsi di ciò che aveva udito dire su di sé da Epafo (cioè che egli non era veramente figlio del Sole) Fetonte, il cui esempio fa sì che i padri ancor oggi si mostrino restii ad accondiscendere troppo presto alle preghiere dei loro figli, – e la condizione del poeta era palese ad essi che leggevano in Dio il suo pensiero senza bisogno che Dante lo manifestasse –.

L'altro passo, *Par.* XXXI, 124-126, è un'indicazione astronomica:

E come quivi ove s'aspetta il temo  
che mal guidò Fetonte, più s'infiamma,  
e quinci e quindi il lume si fa scemo  
[...]

Il sole è indicato dal timone («temo»: cfr. *Purg.* XXII, 119) del carro mal guidato da Fetonte (*Inf.* XVII, 107; *Purg.* IV, 72; XXIX, 118-120; *Par.* XVII, 3).



Come a levante, quando il sole sta per sorgere, il punto dell'orizzonte dove esso spunterà si colora di luce più intensa, mentre questa si attenua da una parte e dall'altra mano a mano che da quel punto ci si allontana etc.

Come si è già detto, il mito di Fetonte, molto popolare ai tempi di Dante, si colora spesso di allegorie con tinte morali e si arricchisce di spunti e riferimenti autobiografici.

#### SELVA DEI SUICIDI

Come esempio interessante di sintesi, nella creazione dantesca, di elementi al poeta pervenuti da pluralità di fonti tra loro variamente intrecciate e rielaborate vorrei chiudere il presente contributo richiamando l'episodio di Pier delle Vigne (o Pietro della Vigna, Petrus de Vineia o De Vineis) e della 'selva dei suicidi', in *Inf.* XIII (e XIV, 1-3), non per rivisitare le caratteristiche del personaggio, per le quali rinvio ad un'analisi, organica e approfondita nelle sue componenti, in due contributi di Emilio Bigi<sup>49</sup>, ma per ridiscutere soprattutto delle fonti classiche attraverso cui Dante struttura le linee del paesaggio e della selva.

Come è noto, per le caratteristiche della 'selva dei suicidi', diverse sono le componenti. Per l'attacco e soprattutto per i vv. 3-6:

Non era ancor di là Nesso arrivato,  
quando noi ci mettemmo per un bosco  
che da neun sentiero era segnato.

*Non fronda verde, ma di color fosco;*  
*non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;*  
*non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.*

[...]

è assai probabile che Dante abbia tenuto presente un passo di Seneca tragico, *Herc. furens* 689; 699-706, come cerco di illustrare in altra parte di questi stessi *Atti della Lectura Dantis*<sup>50</sup> come riconoscono studiosi della statura di Natalino Sapegno<sup>51</sup> e di Emilio Bigi<sup>52</sup> (riporto in corsi-

---

<sup>49</sup> Rispettivamente voci *Pietro della Vigna*, in *Enciclopedia dantesca*, IV, 1973, pp. 511-516, e *suicidi*, in *Enciclopedia dantesca*, V, 1976, pp. 477-478.

<sup>50</sup> Si veda SCONOCCHIA, *Seneca tragico nella Commedia di Dante*, in questo stesso volume, tomo II.

<sup>51</sup> Nel commento scolastico DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia 1987 (3<sup>a</sup> ristampa), p. 146 lo studioso sottolinea: «La rappresentazione della morta selva e lo schema rettorico dell'anafora derivano forse da un luogo di Seneca, *Herc.* 689 ss.».

vo i termini o le locuzioni simili per dar modo al lettore di cogliere le affinità):

Horrent opaca fronde nigrantes comae,  
 [...]
   
 Non prata viridi laeta facie germinat  
 nec adulta leni fluctuat Zephyro seges;  
 non ulla ramos silua pomiferos habet:  
 sterilis profundi vastitas squalet soli  
 et foeda tellus torpet aeterno situ,  
 rerumque maestus finis et mundi ultima,  
 immotus aer haeret et pigro sedet  
 nox atra mundo: cuncta maerore horrida  
 ipsaque morte peior est locus.

Alcune analogie, a cominciare da quella, molto forte, della triplice anafora, sono, nei due poeti, evidenti.

Tutta la selva di Seneca si pone come prototipo della 'selva dei suicidi': atmosfera cupa e grave («Horrent opaca fronde nigrantes comae, [...] Non prata viridi laeta facie germinat» e, in Dante, «Non fronda verde, ma di color fosco»: si notino rispettivamente «fronde» ~ «fronda»; «viridi» ~ «verde»; «color fosco» ~ «Non laeta facie»); ci sono anche alberi inariditi e infruttiferi («non ulla ramos silua pomiferos habet»; in Dante «non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; / non pomi v'eran, ma stecchi con toscio»: anche qui si notino non ... ramos ... pomiferos ~ «non rami schietti ... non pomi v'eran»).

Per la verità commentatori di Dante osservano che quanto segue in Dante, specie nei vv. 7-9:

Non han sí aspri sterpi né sí folti  
 quelle fiere selvagge che 'n odio hanno  
 tra Cecina e Corneto i luoghi cólti

fa pensare, per la figurazione della selva, più che ad alberi ad alto fusto e ad una dimensione verticale, soprattutto, sembrerebbe, ad una dimensione non molto sviluppata in altezza, a cespugli<sup>53</sup>; non si può tuttavia pensare solo ad una 'macchia', ma ad una 'selva', ad alberi. Di

52 EMILIO BIGI, voce *suicidi*, cit., p. 477, scrive: «[...] mentre per la descrizione generale della selva è possibile che il poeta abbia tenuto presente un luogo di Seneca (*Herc.* 689; 699-706)».

53 Si veda per tutti, ad es., DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, con pagine critiche* a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, *Inferno*, Firenze, Le Monnier 1988<sup>1</sup>, p. 192.

alberi parla Dante stesso<sup>54</sup>.

Come è noto, la parte introduttiva all'episodio di Pier delle Vigne, vv. 22 sgg. è ricca di *pathos*:

Io sentia d'ogni parte trarre guai,  
e non vedea persona che 'l facesse,  
per ch'io tutto smarrito m'arrestai.

[...]

così anche l'attacco vero e proprio, vv. 31-45:

Allor porsi la mano un poco avante,  
e colsi un ramicel da un gran pruno;  
e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?»

Da che fatto fu poi di sangue bruno,  
ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?  
Non hai tu spirto di pietade alcuno?

Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:  
ben dovrebbe'esser la tua man più pia,  
se state fossimo anime di serpi».

Come d'un stizzo verde ch'arso sia  
da l'un de' capi, che da l'altro geme  
e cigola per vento che va via,

sí de la scheggia rotta usciva insieme  
parole e sangue, ond'io lasciai la cima  
cadere, e stetti come l'uom che teme.

La pena, almeno per quanto riguarda il particolare della attribuzione di un corpo vegetale al posto di quello umano, è suggerita, come Virgilio stesso ricorda in *Inf.* XIII, 48-50<sup>55</sup>, dall'episodio di Polidoro, *Aen.* III, 22 sgg.:

---

<sup>54</sup> Cfr. *Inf.* XIII, v. 2: «quando noi ci mettemmo per un bosco»; v. 15: «fanno lamenti in su li alberi strani», anche se poi, come si può vedere, i richiami a “stecchi” (v. 7); “sterpi” (vv. 7 e 37), “ bronchi” (v. 26) etc. sono frequenti. D'altro canto, nella località tra Cecina e Corneto, nella Maremma toscana, indicata da Dante, si ha compresenza di una zona, più vicina al mare, caratterizzata da ‘cespugli’ e ‘sterpi’, e di una zona, appena più interna, con prevalenza di alberi d'alto fusto. Dante ha ricordato, nella sua invenzione poetica, anche gli ‘sterpi’ della parte più costiera a caratterizzare un bosco intricato e selvaggio, con alberi che non hanno «rami schietti, ma nodosi e ‘nvolti’». Nei modelli proposti per la ‘selva dei suicidi’, come l'episodio di Polidoro e i passi di Ovidio, si parla di ‘alberi’, in Seneca si parla di *silva*.

<sup>55</sup> «S'elli avesse potuto creder prima», / rispuose 'l savio mio, «anima lesa, / ciò ch'ha veduto pur con la mia rima, / non averebbe in te la man distesa [...]».

forte fuit iuxta tumulus, quo cornea summo  
 uirgulta et densis hastilibus horrida myrtus.  
 accessi uiridemque ab humo conuellere siluam  
 conatus, ramis tegerem ut frudentibus aras,  
 horrendum et dictum uideo mirabile monstrum.  
 nam quae prima solo ruptis radicibus arbos  
 uellitur, huic atro liquuntur sanguine guttae  
 et terram tabo maculant. mihi frigidus horror  
 membra quatit gelidusque coit formidine sanguis.  
 rursus et alterius lentum conuellere uimen  
 insequor et causas penitus temptare latentis:  
 ater et alterius sequitur de cortice sanguis.

Ma, come osserva Sapegno, la rappresentazione, l'atmosfera, la dimensione della selvetta e i particolari sono in Dante notevolmente modificati rispetto a Virgilio<sup>56</sup>.

A Virgilio si potrà aggiungere probabilmente, come suggerisce Bigi<sup>57</sup>, qualche ricordo ovidiano, in particolare *Met.* II, 340-366 (episodio delle Eliadi); si vedano soprattutto vv. 340-355:

Nec minus Heliades lugent et inania morti  
 Munera dant lacrimas et caesae pectora palmis  
 Non auditurum miseris Phaethonta querellas  
 Nocte dieque uocant adsternunturque sepulchro.  
 Luna quater iunctis implemat cornibus orbem;  
 Illae more suo, nam morem fecerat usus,  
 Plangorem dederant. E quis Phaetusa, sororum

---

56 Sapegno (a cura di), DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia...*, cit., p. 148, nota 33: «La stranezza della situazione prende le mosse (Dante stesso lo confesserà più avanti) dal noto episodio virgiliano di Polidoro (*Aen.* III, 22 sgg.); dico la stranezza sola, il miracolo della pianta che parla e gronda sangue; ché per tutto il resto, la rappresentazione dantesca si matura in un'atmosfera diversa e ben altrimenti tragica che non sia quella del poeta latino e si svolge anche in una serie di particolari profondamente modificati. In Virgilio, la pianta non s'identifica come qui con la persona; non è il tronco che parla dai suoi rami lacerati, bensì la voce emana dalla tomba; né la selvetta di cornioli e di mirti cresciuta sul tumulo di Polidoro è il segno di un castigo, ma forse il risarcimento di una morte incolpevole; e il prodigio, ideato soprattutto al fine di allontanare Enea da un paese crudele e inospitale, è quasi soltanto un espediente per variar la narrazione con pretesti misteriosi e magici, laddove in Dante anche l'intervento del meraviglioso acquista un valore rigorosamente funzionale. In Virgilio, insomma, l'episodio nasce da un proposito d'arte raffinata e sensibile, e prevale l'elegia; in Dante affonda le radici in un vigoroso concetto morale, e ne scaturisce una situazione fortemente drammatica».

57 Cfr. BIGI, voce *suicidi*, *Enciclopedia dantesca*, V, cit., p. 477.

Maxima, cum uellet terra procumbere, questa est  
 Deriguisse pedes; ad quam conata uenire  
 Candida Lampetie subita radice retenta est;  
 Tertia, cum crinem manibus laniare pararet,  
 Auellit frondes; haec stipite crura teneri,  
 Illa dolet fieri longos sua brachia ramos.  
 Dumque ea mirantur, complectitur inguina cortex  
 Perque gradus uterum pectusque umerosque manusque  
 Ambit et extabant tantum ora uocantia matrem.

e *Met.* IX, 324-393 (episodio di Driope); vd. vv. 340 sgg:

Haud procul a stagno Tyrios imitata colores  
 In spem bacarum florebat aquatica lotos.  
 Carpserat hinc Dryope, quos oblectamina nato  
 Porrigeret, flores; et idem factura uidebar  
 (Namque aderam), uidi guttas e flore cruentas  
 Decidere et tremulo ramos horrore moueri.

[...]

Nescierat soror hoc; quae cum perterrita retro  
 Ire et adoratis uellet discedere nymphis,  
 Haeserunt radice pedes; conuellere pugnat,  
 Nec quicquam nisi summa mouet; subcrescit ab imo  
 Totaque paulatim lentus peremit inguina cortex.

[...]

Ancora Dante stesso avverte, in *Inf.* XIII, 10-12<sup>58</sup>, che anche le Arpie derivano da Virgilio, *Aen.* III, 209 sgg.; 225 sgg.:

seruatum ex undis Strophadum me litora primum  
 excipiunt. Strophades Graio stant nomine dictae  
 insulae Ionio in magno, quas dira Celaeno  
 Harpyaeque colunt aliae, Phineia postquam  
 clausa domus mensasque metu liquere priores.

[...]

at subitae horrifico lapsu de montibus adsunt  
 Harpyiae et magnis quatiunt clangoribus alas,  
 diripiuntque dapes contactuque omnia foedant  
 immundo; tum uox taetrum dira inter odorem.

[...]

---

58 «Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno, / che cacciar de le Strofade i Troiani / con tristo annunzio di futuro danno [...]».

Si può osservare che nell'episodio di Virgilio relativo a Polidoro, quando Enea cerca di strappare il rametto dall'albero, l'eroe si lamenta, ma il lamento proviene non da corniolo e mirto che si trovano sopra il tumulo, ma dalla viva voce dell'eroe, dal profondo stesso del tumulo, III, 39-40:

(eloquar an sileam?) gemitus lacrimabilis imo  
 auditur tumulo et uox reddita fertur ad auris:  
 [...]

Nell'episodio delle Arpie si parla soltanto, a proposito delle Arpie, v. 226, di «clangori delle ali» (*et magnis quatiunt clangoribus alas*) e, v. 228, «della loro voce crudele e stridula che si leva fra il lezzo ammorante» (*tum vox taetrum dira inter odorem*).

In Ovidio, per la verità, viene dato un certo risalto ai lamenti (*Met.* II, 347-348; IX, 340-391); non si parla di lamenti, invece, nel nuovo raffronto legato, come si vedrà *infra*, a Nicandro, in *Met.* XIV, 512-526 sgg.

Come osserva ancora Bigi<sup>59</sup>, per quanto riguarda invece l'impiego dei materiali suddetti per la strutturazione di una pena infernale, si può anche supporre che un suggerimento generico sia stato a Dante offerto da un passo di S. Bernardo, riferito in questo modo da Pietro: «homo absque gratia, ut desperans est uelut arbor siluestris, ferens fructus, quibus porci infernales (ut Harpyae hic) pascuntur».

A questo quadro di sintesi e incroci di fonti mitologiche per miti adattati a riuso cristiano desidero aggiungere un riscontro assai curioso e interessante, che Dante, almeno a quanto sappiamo, non può aver conosciuto direttamente: un episodio che, tuttavia ripreso, sia pure riadattato da Ovidio e/o da altra fonte tardo-antica o medioevale, può in qualche modo essere stato presente nell'immaginario e nella cultura del tempo del poeta. Di tale testimonianza sono venuto a conoscenza quasi per caso qualche tempo fa, leggendo in un quotidiano un articolo sulla penisola salentina<sup>60</sup>.

Vi si legge di una leggenda di ninfe e di fanciulli sulla collina, appunto *Dei fanciulli e delle Ninfe* a Guggianello, pochi chilometri a sud della strada che da Maglie porta a Otranto, nel Salento.

---

59 BIGI, voce *suicidi*, cit., p. 477.

60 L'articolo, a firma di SERGIO RIZZO e GIAN ANTONIO STELLA ha per titolo *Pannelli solari e pale tra gli ulivi. E la storia muore*, in «Corriere della sera», in data sabato 28 agosto 2010, p. 14. I corsivi di evidenziazione del testo sono miei.

Tira una brutta aria eolica, per le ninfe e i fanciulli che da millenni vivono tra gli ulivi secolari del meraviglioso colle San Giovanni a Guggianello [...] leggenda di cui hanno scritto *Nicandro* e *Ovidio* e probabilmente pure Aristotele! [...] Qui sono ambientate da migliaia di anni leggende riprese da Nicandro di Colofone: «Si favoleggia dunque che nel paese dei *Messapi* presso le cosiddette “Rocce sacre” fossero apparse un giorno delle ninfe che danzavano, e che i figli dei *Messapi*, abbandonate le loro greggi per andare a guardare, avessero detto che essi sapevano danzare meglio. Queste parole punsero sul vivo le ninfe e si fece una gara per stabilire chi sapesse meglio danzare. I fanciulli, non rendendosi conto di gareggiare con esseri divini, danzarono come se stessero misurandosi con delle coetanee di stirpe mortale; e il loro modo di danzare era quello, rozzo, proprio dei pastori; quello delle ninfe, invece, fu di una bellezza suprema. Esse trionfarono dunque sui fanciulli nella danza e rivolte ad essi dissero: “Giovani dissenmati, avete voluto gareggiare con le ninfe e ora che siete stati vinti ne pagherete il fio”. E i fanciulli si trasformarono in alberi, nel luogo stesso in cui stavano, presso il santuario delle ninfe. E ancora oggi, la notte, si sente uscire dai tronchi una voce, come di gente che geme; e il luogo viene chiamato “Delle Ninfe e dei fanciulli”»<sup>61</sup>.

Questa leggenda, non conosciuta, secondo ogni verosimiglianza, da Dante, almeno direttamente, è tuttavia notevole per due elementi della punizione, diciamo archetipici comuni anche a Ovidio, Virgilio e Dante: la punizione comporta il declassamento da esseri umani a creature vegetali; la trasformazione in alberi (di una selva) costituisce anche qui ‘punizione’, quasi contrappasso (sono state offese delle Ninfe, creature dei boschi e la pena per i colpevoli è la trasformazione in alberi).

Sembrirebbe inoltre, come si vedrà – e questo è un elemento importante –, tenuti presenti gli episodi di Ovidio, Virgilio e Nicandro, che nel mondo antico la ‘degradazione da essere umano a vegetale’ rappresenti una sorta di punizione archetipica per chi rinuncia alla propria umanità o in qualche modo, offende la divinità.

Questo confronto è confermato dall’individuazione del passo di Nicandro e dalla conservazione del testo dell’episodio, almeno fino ad età tardo-antica. Il passo appartiene senza ombra di dubbio al poema mitologico di *Nicandro*, purtroppo non sfuggito, nel suo testo origina-

---

61 In realtà il passo appartiene, come vedremo, al poemetto mitologico di NICANDRO *I cambiamenti* o anche *Le metamorfosi*.

rio, al naufragio medioevale, Ἐτεροιούμενα, cioè *I cambiamenti* o, per usare il titolo dell'omonima opera di Ovidio, *Le metamorfosi*, che molto dipende da Nicandro, anche per lo stesso episodio, sia pure riadattato, del *bosco delle Ninfe e dei fanciulli*.

L'opera di Nicandro, in esametri, celebrava, in cinque libri, sulla scia degli *Aitia* di Callimaco, miti vari di eroi ed eroine, trasformati, per intervento degli dei da creature umane in animali o piante. Pochissimi i frammenti superstiti: di temi, struttura e forme delle *Metamorfosi* del poeta di Colofone possiamo avere un'idea soprattutto attraverso i riassunti dei miti, che si trovano in due raccolte: la prima è quella di Partenio di Nicea, in Bitinia, vissuto verso la fine del II sec. a. C., amico e maestro di Virgilio, e Cornelio Gallo, a cui Partenio dedicò una raccolta in prosa di miti (*Sulle storie di amori infelici*, 36 leggende su storie, in genere, di età postclassica) perché la utilizzasse nel comporre poemi; la seconda raccolta è costituita dalle *Metamorfosi* di Antonino Liberale, mitografo tardo, dell'età, pare, degli Antonini.

L'episodio *Delle Ninfe e dei fanciulli* messapici è trasmesso proprio da Antonino Liberale<sup>62</sup>, in un greco abbastanza fluido che conserva ancora, pare, l'atmosfera incantata dell'originale nicandreo.

Dall'apparato di note dell'edizione<sup>63</sup> apprendiamo che questa favola non è attestata al di fuori di questo capitolo se non da Ovidio, *Met.* XIV 512-526, che certo deve aver conosciuto l'episodio di Nicandro<sup>64</sup>, nel quale tuttavia non si parla più di *diversi pastori* (con conseguenti alberi e boschetto), ma di un *unico pastore*.

Questo passo di Ovidio andrà dunque aggiunto agli altri due episodi delle *Metamorfosi* noti e richiamati da Bigi, nella voce *suicidi*<sup>65</sup>:

Hactenus Oenides; Venulus Calydonia regna  
 Peucetiosque sinus Messapiaque arua relinquit.  
 In quibus antra uidet, quae multa nubila silua  
 Et leuibus guttis manantia semicaper Pan  
 Nunc tenet, at quodam tenuerunt tempore nymphae.  
 Apulus has illa pastor regione fugatas  
 Terruit et primo subita formidine mouit;  
 Mox, ubi mens rediit et contempsero sequentem,

62 L'episodio è al n. XXXI della raccolta, con il titolo ΜΕΣΣΑΠΙΟΙ, in greco. Seguo l'edizione *Antoninus Liberalis. Les Metamorphoses, Texte établi, traduit et commenté* par Manolis Papatthomoupoulos, Paris, Les Belles Lettres 1968.

63 Cfr. pp. 140-142.

64 Cfr. GUSTAV PLAETHN, *De Nicandro aliisque poetis Graecis ab Ouidio in metamorphosis conscribendis adhibitis: Dissertatio inauguralis*, Halis Saxonum, In Typis Ploetzia-nis (R. Nietschmann) 1882, p. 36.

65 *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. V, p. 477.



Ad numerum motis pedibus duxere choreas.  
 Improbat has pastor saltuque imitatus agresti  
 Addidit obscenis conuicia rustica dictis;  
 Nec prius os tacuit, quam guttura condidit arbor;  
 Arbor enim est sucoque licet cognoscere mores;  
 Quippe notam linguae baxis oleaster amaris  
 Exhibet; asperitas uerborum cessit in illas.

Nicandro stesso dovrà avere avuto, d'altro canto, anche lui una fonte mitologica.

Resta il dato di fatto che la metamorfosi da uomo a pianta che poi parla con voce umana è verosimilmente archetipo precedente a Nicandro, si rinviene in altra opera di Nicandro stesso<sup>66</sup> ed è, secondo gli specialisti, diffusa tra altri poeti ellenistici e in seguito, come si è visto, attestata in Ovidio, le cui *Metamorfosi* sono da Dante spesso utilizzate. Il folklore di diversi popoli è pieno di leggende di alberi che parlano e si lamentano<sup>67</sup>.

Pare proprio da escludere, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze di Dante che il poeta conoscesse Antonino Liberale; d'altro canto, come si è visto, non poteva desumere l'episodio del boschetto nemmeno da Ovidio, che riprende Nicandro ma modifica il mito e parla di un solo pastore e di un'unica Ninfa.

Sui rapporti tra Dante e Omero, per la possibilità di Dante di conoscere *l'Iliade* e *l'Odissea* e di rielaborarne episodi, si può vedere lo splendido lavoro di Giovanni Cerri<sup>68</sup>.

Lo studioso, pur riaffermando ripetutamente che Dante, non conoscendo il greco, non poteva leggere Omero direttamente, si propone<sup>69</sup> un duplice obiettivo: «1) Ricostruire nel suo complesso la conoscenza che Dante ebbe e non poté non avere dei poemi omerici, stante la tradizione latina antica e medioevale a lui certamente nota; 2) puntualizzare gli effetti che tale conoscenza ebbe e non poté non avere sulla maniera in cui egli vide il proprio poema in rapporto a quelli di Omero».

Cerri indaga su una serie di possibilità, di incroci di fonti e di co-

66 A proposito del pino, che ha dato luogo ad una allusione alla leggenda di Marsia, in *Alex.* 303 sq.

67 Su questo motivo si veda HERBERT JENNINGS ROSE, *A Handbuch of Greek Mythology including its extension to Rome* [1928], London, Methuen 1950<sup>1</sup>, 1978<sup>4</sup>; London & New York, Rontledge 1989, pp. 290-291; JACOB GRIMM, *Anmerkungen zu den Kindern-u. Ausmärken der Brüdern Grimm*, Neu bearbeitet von Johannes Bolte und Georg Polivka Hildesheim, Olms 1963<sup>1</sup>, 1992<sup>2</sup> (Leipzig, Weicher 1913-1932), 3 voll.; ARMAND DELATTE, *Herbarius*, Bruxelles, Palais des Academies 1961, p. 148, n. 3.

68 GIOVANNI CERRI, *Dante e Omero (il volto di Medusa)*, Lecce, Argo 2007.

69 Cfr. p. 9.

noscenze dirette che Dante ebbe ed evidenza la curiosità immensa, da parte dell'Alighieri, di utilizzare le fonti indirette.

Le conoscenze cui Dante poteva attingere sono importanti: florilegi o antologie, di età medievale<sup>70</sup>; la conoscenza del greco in Occidente fra XIII e XIV secolo: dalla lettura dei libri ai rapporti interpersonali (presenza di dotti greci soprattutto nelle corti di Palermo e di Napoli e di altre regioni italiane, come la Calabria, esperti di greco e spesso anche, per così dire, *clerici vagantes*); soggiorno di Dante a Parigi (vico Strami), città in cui il greco era ben noto; soggiorni di Dante a Verona, a Padova, Venezia e Ravenna, città e centri in cui la presenza di questi dotti esperti in ambo le lingue classiche era abbastanza diffusa; diffusione (successiva al poeta, tuttavia) delle traduzioni in latino da parte di Leonzio Pilato dell'*Iliade* e dell'*Odissea* a lui commissionate, come è noto, congiuntamente da Petrarca e Boccaccio; possibilità di avere *frustula*, anche di episodi singoli di Omero<sup>71</sup>; possibilità di conoscere, attraverso dotti amici, episodi o parti di *Iliade* e *Odissea*.

Così Dante ebbe la possibilità di conoscere, in alcuni casi dettagliatamente, episodi di *Iliade* e *Odissea*<sup>72</sup>. In un caso limite, per l'episodio del volto di *Medusa*<sup>73</sup>, c'è una inspiegabile coincidenza biunivoca tra episodio dantesco ed episodio omerico, coincidenza che si può spiegare soltanto con la conoscenza, da parte di Dante, almeno di una traduzione latina.

Accanto al libro di Giovanni Cerri vorrei qui ricordare i contributi interessantissimi e in corso di stampa del mio amico Dr. Alessandro Aiardi, già Direttore della Civica Biblioteca "Benincasa" di Ancona che, con alcuni studi esposti in importanti conferenze tenute nelle Marche, in un quadro di attività del *Centro Internazionale di Studi sul Mito* finanziate dalla Provincia di Macerata, rispettivamente a Serrapetrona, Porto Civitanova e San Severino Marche fra il 2008 e il 2009<sup>74</sup>, ha individuato indubbe e interessanti analogie e punti di contatto tra Dante e Omero, da porsi, pare, sullo stesso piano dell'episodio di *Medusa* individuato da Cerri<sup>75</sup>.

70 Cfr. *Dante e Omero...*, cit., pp. 71-79. Queste antologie contenevano passi di opere di autori latini e greci in traduzione latina e talora volgari più svariati, anche minori.

71 Cfr. *Dante e Omero...*, cit., c. 15, pp. 75-79, *Un frammento di Omero in latino posseduto da Petrarca e un'ipotesi estrema*.

72 Si veda ivi, Parte II, pp. 97-130.

73 Cfr. ivi, c. 8, pp. 46-50.

74 Precisamente *Figurazioni mitologiche in Omero e in Dante* (Serrapetrona, MC); *Omero e la Commedia di Dante* (Porto Civitanova, MC); *I nomi di Ulisse* (San Severino Marche, MC).

75 Per la verità lo studioso si chiede, pare con buona ragione, se non si possa pensare a passi che Dante, sensibilissimo a Omero, si sia fatti tradurre da qualche dotto

Ritornando a Nicandro, la ripresa di Ovidio *Met.* XIV, 512-526 fa ascrivere il passo alla tipologia della ripresa di autori greci attraverso Ovidio, *Metamorfosi*, amate e riprese più volte da Dante, come sottolinea anche Cerri, anche se, in questo caso, Ovidio modifica notevolmente l'episodio di Nicandro, come si è visto, portando i protagonisti da diversi, Ninfe e pastori, ad un'unica Ninfa ed un solo pastore.

Come Petrarca potrebbe aver avuto in mano la traduzione dell'episodio di Medusa<sup>76</sup>, così Dante potrebbe aver avuto in mano la traduzione latina per esteso dell'episodio del bosco delle Ninfe e dei pastori.

Per spiegare dunque le affinità della *selva dei suicidi* di Dante – oltre che, come è noto, con le altre fonti già richiamate, cioè Ovidio, *Metamorfosi*, passi indicati *supra*, Virgilio, episodio di Polidoro, e Seneca *Herc. fur.* – anche con l'episodio di Nicandro, restano soltanto quattro possibilità: 1) ammettere una conoscenza del mito di Nicandro (Antonino Liberale) da parte di Dante attraverso fonti indirette, ad es. qualche raccolta o antologia per ora a noi non nota, includente riassunti delle *Metamorfosi* di Nicandro o i riassunti di Antonino Liberale<sup>77</sup>; 2) conoscenza di altro episodio con trattazione analoga di altro autore a noi non noto; 3) conoscenza di un frammento del tipo del *Volto di Medusa*<sup>78</sup>; 4) ammettere una sorta di poligenesi archetipica tra Dante e Nicandro.

Con l'episodio *Delle Ninfe e dei fanciulli*, in ogni caso, abbiamo elementi che ritroviamo nella *selva dei suicidi*, in cui sembrano approfonditi – e questo sembra importante – pur nell'insieme dei dati derivati attraverso la memoria poetica di Ovidio, Virgilio e Seneca, alcuni caratteri che si ritrovano nell'episodio di Nicandro.

Direi che l'ipotesi di 'poligenesi archetipica' resti la più probabile, anche se, come si è visto, studi recenti e molto validi vanno comprovando sempre più nitidamente la conoscenza, in Dante, attraverso fonti fino ad ora assolutamente impensabili e da lui conosciute non si sa in quale modo, la presenza, finora pare indiretta, cioè in traduzione, di autori imprevedibili.

Dante, poeta cristiano, riprende, per i suicidi, il contrappasso, sublimandolo e perfezionandolo in un episodio in cui, come si è visto, confluiscono la memoria poetica di Seneca, Ovidio, Virgilio e, proba-

---

esperto di latino e di greco da lui conosciuto e frequentato con rapporto interpersonale. Pare effettivamente che in questa direzione si muovano i paralleli estremamente precisi riscontrati da Aiardi.

<sup>76</sup> Cfr. c. 15, op. cit, pp. 75-79.

<sup>77</sup> Cfr. *ivi*, c. 14, *Florilegi o antologie*, pp. 73-74.

<sup>78</sup> *Ivi*, *Il volto di Medusa*, c. 8, pp. 46-50 e anche *passim*.

bilmente per 'poligenesi archetipica', l'antico motivo già accolto in Nicandro, Ovidio, e Antonino Liberale.

*Università degli Studi di Trieste*

ERMANNIO CARINI

## MARIA NELLA *DIVINA COMMEDIA* E IN LEOPARDI

Vorrei iniziare il mio intervento fornendo alcune notizie su Recanati e il suo territorio. Monaldo Leopardi nei suoi *Annali*<sup>1</sup> dice che nel mese di marzo 1229 Rinaldo, duca di Spoleto e legato imperiale nella Marca di Ancona, concesse a Recanati a nome di Federico II la proprietà del territorio dal fiume Potenza all'Aspio con la facoltà di costruire il porto, la futura città di Porto Recanati, e di riscuotere *datium ripaticum, et arboraticum, et quodcumque jus aliud imperiali pertinet majestati*. Nel mese di luglio Federico II confermò le concessioni con un diploma munito della Bolla d'oro. Il 22 dicembre 1240 a Recanati fu eretta la diocesi e nell'Archivio Segreto Vaticano si trova la «Registrazione» delle tre solenni epistole scritte da Papa Gregorio IX. Nicola Storti ha trovato questa «Registrazione», l'ha pubblicata ed ora è possibile eliminare le piccole oscillazioni sulla data e stabilire che la data precisa è il 22 dicembre 1240.

I motivi della istituzione della nuova diocesi sono abbastanza chiari e legati alle vicende del tempo, la lotta tra il papa e l'imperatore: infatti la città di Osimo venne punita per aver parteggiato per Federico II. Venne trasferita a Recanati la sua diocesi con tutti i diritti, dignità e onori, venne assegnata una parte del suo territorio alla vicina diocesi di Numana, che aveva perso alcune competenze temporali e spirituali con la erezione in diocesi di Recanati, venne conferita ufficialmente e solennemente la nuova sede vescovile al Vescovo Rainero, che aveva retto la soppressa diocesi di Osimo. Il territorio era piuttosto esteso e in un bosco di lauri tra Recanati e il mare fu traslata, secondo la tradizione, la Santa Casa di Nazareth. La Santa Casa, essendo la Palestina occupata dai Turchi, fu divelta dalle sue fondamenta e trasportata in volo dagli Angeli prima a Tersatte, poi il 10 dicembre 1294 nel territorio di Recanati. Diffusasi la voce di tale miracolo, ci fu un accorrere continuo di pellegrini, ma anche di ladroni che nella selva li assalivano e li depredavano, per cui la Santa Casa volò via e si posò su un poggio. Poiché i due fratelli padroni del luogo

---

1 MONALDO LEOPARDI, *Annali di Recanati, Loreto e Portorecanati*, a cura di Franco Foschi, Recanati, Centro Nazionale di Studi Leopardiani 1993, pp. 19-20.

si contendevano i doni dei pellegrini, la Santa Casa si spostò di nuovo e si stabilì nel luogo dove oggi si trova.

Non interessa qui affrontare la questione se fu trasportata dagli angeli o portata dai crociati, ma colpisce la data del 1294 (talora si può trovare la data del 1296 per lettura poco chiara dei numeri romani I e V) se si pensa al primo giubileo o la Perdonanza indetta da Papa Bonifacio VIII nel 1300 e a Dante Alighieri che nel secondo canto dell'*Inferno* fa dire a Virgilio che è intervenuta una *donna gentile* del cielo, e che quindi il suo viaggio è stabilito dalla volontà divina. La *donna gentile* secondo la maggior parte dei commentatori è la Madonna, che è la figura della mediazione per eccellenza tra il mondo umano e il mondo divino. Ci si può quindi chiedere se Monaldo Leopardi possa aver individuato o intuito la presenza di legami tra la traslazione della Santa Casa e la *Divina Commedia*. Negli *Annali* (capo X, 2-5) egli scrive che il 1296 segnò un'epoca importantissima per tutto il cristianesimo, perché in quell'anno «si manifestò che la cappella venerata dentro la chiesa lauretana era propriamente la *Santa Casa di Nazareth*». La B.ma Vergine rivelò ad un uomo di santa vita, forse San Nicola da Tolentino, che quella venerata a Loreto era la camera della Sua Casa di Nazareth (*ubi verbum caro factum est*), traslata lì dagli angeli. Inoltre sedici uomini di Recanati e forse di altre città della Marca si assunsero il compito di esaminare e verificare le cose. Andarono in Dalmazia, poi in Terra Santa e a Nazareth, raccogliendo notizie e tradizioni e presero le misure delle «antiche vestigie della camera santa». Ritornati in patria, con la prova irrefutabile della planimetria confermarono quanto aveva detto l'uomo di santa vita, che quella era veramente la Santa Casa della Madonna. Si stese una relazione che oggi è conosciuta con il nome di *Leggenda del Teramano*<sup>2</sup>.

Monaldo aggiunge a quanto già detto che la notizia dei prodigi passò di voce in voce, da padre in figlio «e le tradizioni sono e furono sempre conformi e costanti, così nella Dalmazia, come in Italia [...] tutto il rigore dei critici e tutta la malignità degli eretici non hanno potuto opporre un argomento solo di vaglia contro la identità del santuario lauretano». Quindi si deve credere a quei fatti miracolosi con la stessa fede con cui si crede ai fatti dogmatici.

Interessante è la nota (b) del capo X, 3; Monaldo Leopardi, richiamando le sue *Discussioni Lauretane*, afferma che l'arrivo della Santa Casa «deve riferirsi almeno al secolo XI» e la visitò San Pier Damiani come testimonia Dante, perché Pietro Peccatore che fu nella *Casa di Nostra Donna in sul lito adriano* non è un altro Pietro, diverso da Pier

---

<sup>2</sup> È il più noto documento codificato che parla dello sviluppo del centro mariano lauretano.

Damiani. Cita poi la bolla del Pontefice Niccolò II, data in Roma il 17 aprile 1060 con la quale il Papa, accogliendo le richieste di Pier Damiani, concedeva dei beni alla badia o monastero di San Tommaso presso il fiume Aposella, oggi Foglia, nel territorio di Pesaro. In questa bolla sono sottoscritti parecchi Cardinali, tra cui Pier Damiani, che prendeva il nome di Pietro Peccatore. La bolla era rilasciata su istanza di Pier Damiani, sottoscritta solo dai Cardinali, inoltre, non vi era nessun altro Pietro Cardinale, Vescovo e Monaco, quindi Monaldo afferma con la sua solita arguta saggezza: «sarebbe una stravaganza l'ostinarsi a cercare un altro Pietro». Inoltre dice che «la bolla originale si conserva nell'archivio portuense di Ravenna» ed aggiunge delle note bibliografiche. Ricorda quindi di aver risposto, nelle sue *Discussioni Lauretane*, ai critici che volevano che la *Casa di Nostra Donna* non fosse la cappella lauretana ma la chiesa portuense di Ravenna. Questo santo, dice, non poté visitare la chiesa ravennate perché iniziò ad essere costruita «ventotto anni» dopo la sua morte. Monaldo ha dunque interpretato il luogo dantesco come molti commentatori moderni, ma afferma che «le parole di Dante possono intendersi solo di una visita fatta dal Santo Damiani alla Santa Cappella di Loreto». Non dà notizie di viaggi di Dante a Loreto o di una sua conoscenza della traslazione e si può solo pensare a notizie che circolavano in ambienti dei pellegrini. Nei pressi di Loreto – Monaldo parla di appena tre miglia – infatti c'era il monastero-ospedale di Santa Maria al ponte di Potenza tra i più prestigiosi d'Italia e frequentato da pellegrini, provenienti dall'Europa centrale diretti verso Roma o la Terra Santa, che transitavano per la litoranea adriatica; certo è che la notizia si diffuse con rapidità.

Ritorno all'affermazione di Monaldo che la traslazione della Santa Casa avvenne molto prima del 1294. Egli dice (capo IV) che non sappiamo quando avvenne l'arrivo miracoloso di quella Santa Cappella e che per lungo tempo non si sapeva che fosse la Santa Casa di Nazareth, tuttavia era molto venerata ed onorata da un gran concorso di pellegrini. Recanati, che in quel periodo non aveva il titolo di città né la cattedra vescovile, con il suo vasto territorio era nella diocesi di Numana, nello stesso tempo aveva presso la chiesa ora chiamata Santa Maria di Castelnuovo un monastero dei monaci avellaniti ai quali fu consegnata dal vescovo di Numana, Giordano, la chiesa di Santa Maria di Loreto «per una buona assistenza». L'atto relativo fu stipulato il 4 gennaio 1194 e, annota Monaldo, lo si può leggere negli *Annali camaldolesi* (tomo IX, p. 37). Se fosse vera la lunga tradizione del luogo che vorrebbe Dante ospite del monastero di S. Croce di Fonte Avellana, si potrebbe pensare ad una prova indiretta della conoscenza da

parte di Dante della traslazione della Santa Casa di Loreto, attraverso una tradizione orale o attraverso gli *Annali camaldolesi*. Infatti Monaldo Leopardi accetta la tradizione lauretana, ma avanza l'ipotesi che la traslazione prodigiosa avvenne molto prima del 1294 e «finisce per identificare la chiesa mariana documentata nel territorio lauretano fin dal secolo XIII con quella che ha dato origine al santuario della Santa Casa»<sup>3</sup>.

\* \* \*

Fin qui Monaldo Leopardi, ma c'è un'altra voce da ascoltare, la relazione di Suzana Glavas, che mi ha generosamente inviato Vincenzo Placella. La relatrice espone lo studio di Ivan Lerotić, *Dante i hrvatske zemlje* (Dante e le terre croate), uscito a Zagabria nel 2004, che in uno degli ultimi capitoli tratta del trasferimento della Santa Casa da Trsat-Rijeka (Fiume) a Loreto e Dante ne sarebbe stato testimone oculare. La tesi dell'autore è che Dante avrebbe trascorso un anno fra il 1304 e il 1305 nelle terre croate e che la sua guida, il suo Virgilio, sarebbe stato il vescovo croato Anton Kazotić, conosciuto a Roma durante il giubileo. Sarebbe stato questo vescovo e non altri l'«umile pellegrino» del canto XXXI del *Paradiso*, e lui, la guida reale, ad accompagnare Dante per le terre croate e a portarlo a visitare le Grotte di Postumia, un mondo sotterraneo, che dovrebbe aver colpito molto il poeta fiorentino. Dante sarebbe ripartito dalla Croazia il giorno del Venerdì Santo del 1305.

Ivan Lerotić ricorda una leggenda, secondo la quale, dopo una bufera infernale nel Golfo del Quarnaro, San Francesco di Assisi, in viaggio, nel 1212, alla volta della Siria, avrebbe trovato riparo a Trsat, e avrebbe avuto in sogno la visione del trasferimento della Casa di Nazareth a Trsat. Conosco almeno una variante di questa leggenda che parla di San Francesco di Assisi che prevede in territorio anconetano l'arrivo dall'Oriente della Santa Casa. Lerotić inoltre crede che sia una leggenda il fatto che a Trsat il 10 maggio 1291 giunse, come «piombata dal cielo» la Santa Casa di Nazareth, e che gli angeli, come la portarono, così il 10 dicembre 1294 la trasferirono a Loreto. Quando i cavalieri Templari con i frati francescani e cistercensi furono costretti a lasciare la Palestina per l'invasione islamica, portarono con loro le reliquie della Santa Casa e solo un cistercense, confratello di San Bernardo di Clairvaux (Chiaravalle), poteva raccontare quanto era accaduto in Terra Santa. Inoltre Bernardo era il più importante pensa-

---

<sup>3</sup> FLORIANO GRIMALDI, *La historia della chiesa di Santa Maria de Loreto*, Loreto, Carilo, s. d., pp. 33-34.



tore del XII secolo, consigliere di re e di papi, sostenitore del culto della Vergine (era la cetra di Maria), come ricorda il verso 102 del canto XXXI del *Paradiso*:

Però ch'ì sono il suo fedel Bernardo

che risponde alla domanda sul perché un mistico doveva essere la guida di Dante. Lerotić propone una ricostruzione storica della traslazione della Santa Casa.

I custodi della Santa Casa si imbarcarono sulla nave di un armatore greco, forse Niceforo Angeli, giunsero nell'Adriatico settentrionale, sbarcarono le «sacre pietre» a Rijeka il 10 maggio e furono pagati dai frati francescani. Niceforo Angeli nel 1294 concesse la figlia come promessa sposa a Filippo di Taranto, figlio di Carlo II d'Angiò, re di Napoli, ed inviò un elenco di doni tra cui le «sacre pietre». Nel 1295 morì Carlo Martello d'Angiò. Lerotić sostiene, sulla base della ricostruzione storica, che le date relative al trasporto della Santa Casa prima a Trsat e poi a Loreto non sono attendibili.

Nel 1301 salì sul trono croato Carlo I Roberto, figlio di Carlo Martello d'Angiò ed oltre ai nobili croati lo confermò il papa Bonifacio VIII. Lerotić si chiede se ci sia stato un qualche patto: la Santa Casa per il regno croato? Carlo I Roberto chiese il rispetto dei patti e le «sacre pietre» di Nazareth in occasione della Pasqua del 1305 vennero trasferite in Italia, perché forse dovevano essere portate a Roma e Dante dà testimonianza della festa pasquale del 1305 nei versi 94-96 del canto XXXIII del *Paradiso*, versi che rappresentano una *crux*:

Un punto solo m'è maggior letargo  
che venticinque secoli a la 'mpresa  
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

Secondo Lerotić il momento descritto da Dante è di stupore superiore a quello provato da Nettuno, quando vide l'ombra della prima nave umana, la nave degli Argonauti.

Dante si sarebbe trovato, al suo rientro dalla Croazia in Italia, a partecipare al trasporto delle «sacre pietre» ad Ancona e che poi furono lasciate a Loreto, essendo Assisi e Roma molto lontane.

Questa ipotesi di Lerotić ha un suo fascino, ma appare debole in alcuni punti. Non credo che questa sia la sede opportuna per riaprire la discussione sulla validità storica della traslazione della Santa Casa di Nazareth a Loreto e sul mistero di come sia avvenuta questa traslazione, tuttavia mi pare importante precisare che a Loreto ci sono solo

le tre pareti che costituivano la vera Camera della Madonna, comunemente denominata la «Santa Casa», dove avvenne l'Annunciazione, e che sorgeva a Nazareth dinanzi ad una grotta e faceva un sol corpo con essa. Attualmente a Nazareth sono rimaste la grotta e le fondamenta della Santa Casa in muratura, a Loreto la Santa Casa senza le fondamenta. I muri della Santa Casa sono formati con pietre della Palestina, cementati con malta ivi usata, difficile se non impossibile trovarla in Croazia o in Italia. Le traslazioni miracolose della Santa Casa sono almeno cinque tra il 1291 e il 1296 (a Tersatto, ad Ancona in località Posatora, e tre a Loreto come già detto). Dovrebbero anche essere riletti gli ultimi canti del *Paradiso*.

\* \* \*

Dante sente un intenso affetto per la Madonna e lo dimostra in particolare nei versi 88-89 del canto XXIII del *Paradiso* («Il nome del bel fior ch'io sempre invoco / e mane e sera»), una delle più poetiche espressioni del suo culto mariano. Maria è madre, ma anche regina del cielo, e nei termini che La presentano è un susseguirsi di luoghi della letteratura mistica e stilnovistica. Dante cita molte volte la Madonna nella *Divina Commedia*; d'altra parte è proprio la Madonna ad intercedere per la salvezza del poeta.

La prima citazione nel *Purgatorio* è in un passo di intensa meditazione. Dante con Virgilio corre verso la montagna del Purgatorio dopo il rimprovero di Catone e si meraviglia di non vedere l'ombra del maestro. Virgilio è presente e gli ricorda che egli è puro spirito e che Dio ha creato i corpi diafani. È follia voler sapere come ciò accada: se gli uomini potessero conoscere tutto, non sarebbe stata necessaria l'incarnazione di Cristo.

Importanti, per l'economia di questo lavoro, sono invece le citazioni di Maria nei canti in cui il poeta descrive le sette balze della montagna. L'espiazione delle tendenze al peccato infatti avviene mediante una particolare pena, modulata sulle esigenze del contrappasso, e attraverso la meditazione sugli esempi delle virtù opposte, proposti ai penitenti nei modi più svariati. In ogni cornice il primo esempio di virtù è Maria, perché è immune da ogni peccato e possiede tutte le virtù. Le tendenze peccaminose sono disposte dalla più alla meno grave (superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gelosia, lussuria), unificate in un principio psicologico unico, costituito dall'amore (malo oggetto; poco di vigore; troppo di vigore).

Nella prima cornice la Madonna viene proposta come *exemplum* di umiltà: non si esalta perché è stata scelta come madre di Dio, ma ri-

sponde semplicemente *Ecce ancilla Dei*. È un episodio mariano e Dante rappresenta con la sua arte poetica l'effetto emotivo delle arti figurative, delle pareti di marmo bianco con stupendi bassorilievi. Nella seconda cornice ci sono voci, pure voci, che gridano esempi di carità e il primo è quello di Maria nelle nozze di Cana. L'affettuosa generosità verso i giovani sposi, che non avevano più vino da offrire ai loro invitati, suscita il miracolo della trasformazione dell'acqua in vino. Gli iracondi, nella terza cornice, meditano su esempi di mansuetudine costituiti da visioni estatiche e la prima scena riguarda Maria, che con dolcezza rimprovera Gesù, scomparso e invano cercato per tre giorni. Nella quarta cornice all'improvviso sopraggiungono correndo le anime degli accidiosi. Due di loro precedono la schiera e gridano piangendo esempi di sollecitudine. Il primo deriva, come sempre, dal repertorio mariano: è ricordato il viaggio della Madonna ad Ebron, subito dopo l'annunciazione, a far visita alla sua parente Elisabetta, la futura madre di Giovanni Battista. Nella quinta cornice, degli avari e prodighi, i penitenti giacciono per terra supini; guardarono solo le cose terrene ed ora il loro sguardo non può sollevarsi da terra. Recitano esempi di povertà, di liberalità e di avarizia punita. L'esempio di povertà, contrapposta al vizio dell'avarizia, è tratto dalla vita della Madonna ed è la rievocazione della nascita di Gesù in una povera stalla. Nella sesta cornice, dei golosi, c'è un grande albero dai frutti profumati, irrorati dall'acqua che sgorga dalla parete. È un albero a forma di cono rovesciato ed ha le radici verso il cielo. Una voce tra le fronde ammonisce i golosi a non gustare il sapore di quei frutti, a non bere di quell'acqua e pronuncia esempi di temperanza. Il primo è tratto, come sempre, dalla vita della Madonna. Alle nozze di Cana è più sollecita delle necessità degli altri che delle proprie. Nella settima cornice, dei lussuriosi, i penitenti gridano a voce alta gli esempi di castità. Il primo è tratto dalla vita della Madonna. Quando l'arcangelo Gabriele annuncia a Maria la prossima maternità, questa risponde: *Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?*

La vita della Madonna fornisce dunque a Dante quasi tutta la materia degli *exempla* contro la serie dei vizi. Maria però, come già detto, nel *Paradiso* è madre, ma è soprattutto regina del cielo, è in comunità d'amore con gli uomini, ma soprattutto completa la gloria di Cristo.

\* \* \*

Ritorno a Monaldo Leopardi e alla sua ipotesi che a Loreto ci fosse una cappella anteriore al 1294.

Nella replica ad Antonio Riccardi (cfr. *infra*) dichiara che ebbe mo-

do di parlarne con l'amico Giuseppe Antonio Vogel, dottissimo ricercatore storico, che visse gli ultimi venti anni a Recanati e a Loreto, scrisse sulla storia della chiesa di Santa Maria di Loreto e sostenne che «la chiesa di Santa Maria di Loreto mi pare dunque avesse esistito (*sic*), se non nel sito della santa cappella, almeno in quelle vicinanze»<sup>4</sup>. Monaldo poteva avere un qualche sostegno alla sua ipotesi della traslazione della Santa Casa anteriore al 1294 dalla tradizione francescana del culto mariano. Riporto la *Salutatio beatae Mariae virginis*, forse composta da San Francesco di Assisi per Santa Maria degli Angeli, di datazione non sicura, ma importante perché gli appellativi della Madonna identificata con la chiesa appartengono al campo semantico dell'edificio<sup>5</sup> e possono richiamare la Santa Casa di Loreto, mentre il modulo ternario rimanda a Dante.

*Salutatio beatae Mariae virginis*

Ave Domina, sancta regina,  
 sancta Dei genetrix Maria  
 quae es virgo Ecclesia facta,  
 et electa a sanctissimo Patre de caelo,  
 quam consecravit  
 cum sanctissimo dilecto Filio suo  
 et Spiritu sancto paraclito,  
 in qua fuit et est  
 omnis 'plenitudo gratiae'  
 et omne bonum.  
 Ave palatium eius,  
 ave tabernaculum eius,  
 ave domus eius,  
 ave vestimentum eius,  
 ave 'ancilla' eius,  
 ave mater eius  
 et vos omnes sanctae virtutes,  
 quae per gratiam et illuminationem  
 Spiritus sancti  
 Infundimini in corda fidelium,  
 ut de infidelibus fideles Deo faciatis.

---

<sup>4</sup> GRIMALDI, op. cit., p. 37.

<sup>5</sup> *La letteratura francescana*, vol. I *Francesco e Chiara d'Assisi*, a cura di Claudio Leonardi, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori 2004, pp. 102-105.

Saluto alla santa vergine Maria

Salve, o Signora, santa regina  
 Santa madre di Dio, Maria  
 Che sei vergine fatta Chiesa,  
 Ed eletta dal santissimo Padre del cielo  
 Che ti ha consacrata  
 Con il santissimo Figlio suo diletto  
 E con lo Spirito santo paraclito  
 In te fu ed è  
 Ogni 'pienezza di grazia'  
 E ogni bene.  
 Salve, tu che sei il suo palazzo  
 Salve, sua tenda,  
 Salve, sua casa,  
 Salve, suo vestito,  
 Salve, sua 'ancella',  
 Salve, madre sua,  
 E voi tutte sante virtù,  
 Che per grazia e illuminazione  
 Dello Spirito Santo  
 Siete infuse nel cuore dei fedeli  
 Per renderli da increduli a fedeli a Dio.

Questa *Salutatio* può richiamare il fatto che tra gli appellativi di Maria spiccava l'attributo *murus*, perché, come afferma Bortolo Martinelli nel suo ottimo articolo "*il nome del bel fior ch'io sempre invoco*" (PD 23, 88). *Dante e il nome di Maria*, Maria è «forteza, riparo, difesa, salvezza. Maria è la città fortificata dal muro della divina perfezione».

Di recente Giuseppe Avarucci in *Problemi ed ipotesi sull'origine del culto mariano a Loreto in margine ad alcuni studi recenti*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», rubrica *Comunicazioni* (1981), prospetta la possibilità che il nucleo più antico della Chiesa di Santa Maria possa essere preesistente alla data della traslazione fissata dalla tradizione; inoltre, esaminando l'elenco delle chiese della diocesi di Recanati chiamate a pagare la decima alla sede Apostolica, ha trovato che per la prima volta appare nel 1299 *Sancta Maria nova*, cioè da poco costruita o ricostruita, e poco dotata di beni<sup>6</sup>.

Monaldo aveva trattato gli stessi argomenti degli *Annali* nelle *Discussioni lauretane*, particolarmente contrastate da Antonio Riccardi,

---

6 GRIMALDI, op. cit., p. 44.

prevosto di Bergamo. Rispose con la *Lettera del conte Leopardi al signor preposto Antonio Riccardi di Bergamo in replica alla sua critica polemica sopra le Discussioni lauretane* (cfr. anche l'opuscolo *Cose Lauretane* del 1844). Quando seppe che era stata rimandata la pubblicazione della nuova edizione della critica del Riccardi, in un primo tempo prevista per l'arrivo del Papa Gregorio XVI a Loreto il 12 settembre 1841, pensò di ristampare la sua replica, ma l'autorità vescovile di Recanati «parzialissimamente Lauretana non lo ha permesso». Si rivolse allora ai fratelli De Minicis a Fermo, i quali ottennero l'*imprimatur* salvo certe correzioni al paragrafo 15, in cui si accusava monsignor Martorelli di non sapere o di fingere di non sapere «dove stesse di casa la critica», ma poi non ebbero il permesso dell'Arcivescovo. Fecero un tentativo di far stampare l'opuscolo a Macerata, ma non ottennero l'*imprimatur* dal Vicario Generale<sup>7</sup>. Amaramente Monaldo commenta nella lettera a Raffaele De Minicis del 14 settembre 1841: «Non si può resistere alla forza del vento che domina, e da alcuni anni esso spira assai contrario al mio nome». Si rivolse anche a padre Ioannes Philipp Roothan, Generale dei gesuiti, che in un primo momento si era dimostrato favorevole alle sue tesi, ma che poi si raffreddò a poco a poco. Negli *Annali* Monaldo parla anche del Papa Bonifacio VIII, ma solo per dire che con una bolla data in Anagni il 27 maggio 1300 «destinò a governare la Marca istessa e il ducato di Spoleto Napoleone diacono Cardinale di Sant'Antonio», perché queste province erano minacciate da nuovi torbidi.

Interessa notare in un passo di F. Grimaldi<sup>8</sup> che «intorno alla fine del '200 la chiesa di Santa Maria di Loreto eredita o instaura il culto alla Vergine trasferitovi da una altra chiesa con dedicazione mariana, posta nel fondovalle del [fiume] Musone, che gli abitanti hanno dovuto abbandonare per l'impaludamento causato dal fiume». Dunque Monaldo ha qualche tardo riconoscimento di essere stato un ricercatore libero da ogni vincolo, che amava lo studio documentato.

Non abbiamo dunque le notizie che cercavamo circa i legami tra Dante e la traslazione della Santa Casa quindi per quanto riguarda il culto mariano si deve tener conto di altri elementi, tenendo presente la tradizione delle traslazioni, cioè dei racconti che narrano il passaggio di un dono celeste da un culto privato ad uno pubblico attraverso ostacoli e avversità (di solito abbiamo la Chiesa di Santa Maria di Lo-

---

7 FRANCO FOSCHI, *Monaldo Leopardi e la cultura marchigiana del suo tempo. Il carteggio con i fratelli De Minicis*, Venosa, Osanna 2002, pp. 24-27; 72-73. CLEMENTE BENEDETTUCCI, *Gli albori degli scritti storici intorno al santuario di Loreto nel territorio di Recanati*, Recanati, CNSL 1998, 69 pp.

8 GRIMALDI, op. cit., p. 72.

reto portata dagli angeli in volo con sopra il tetto, seduta, la Vergine con il Bambino). Quella della Madonna di Loreto non è mai detta *Legenda*, è una cosa viva, ha scopi devozionali e non è destinata ad uso liturgico<sup>9</sup>. Ne è testimonianza il fatto che ancor oggi nella notte che precede il dieci dicembre, festa della «Venuta», nelle vallate nei pressi di Loreto si accendono fuochi per aiutare gli angeli nell'orientamento. Abbiamo anche una notazione di Monaldo Leopardi nelle sue *Memorie*: «Vigilia della venuta della Santa Casa. La sera, a un'ora di notte, la Casa nostra fa ardere nella piazzetta tre fuochi ciascheduno di dieci fascine», ulteriore prova della devozione alla Madonna di Loreto nella famiglia Leopardi.

Accenno che si può pensare alle ierofanie, ma risulta difficile trovare i motivi della scelta di Loreto, pur ricordando il cammino fatto dal Cristianesimo per raggiungere le popolazioni dell'Adriatico, o alle date simboliche, di cui purtroppo non abbiamo la chiave di lettura.

La devozione alla Madonna da parte di Monaldo è durata tutta la vita e ne è una precisa testimonianza anche la lirica, pur retorica e pesante, che scrisse quando l'otto dicembre 1802 la statua della Vergine ritornò a Loreto, per interessamento del Papa Pio VII, dopo che era stata trasportata a Parigi, al Museo del Louvre, da Napoleone, in seguito al saccheggio della chiesa perpetrato dalle sue truppe<sup>10</sup>.

Eccola! A lei corriam; si mosse un giorno  
 ad incontrarla la magion beata:  
 apriam le nostre braccia:  
 ecco Maria s'avanza,  
 ecco la verga casta e intemerata  
 Sei tu nostra speranza,  
 che ognor volgesti a noi la bella faccia.  
 Ahi come al tuo ritorno,  
 come i tuoi figli, o Madre,  
 vedi esultanti e lieti! E come quanto  
 ebbero al tuo partir cagion di pianto.  
 Si pianse, è ver, ma il popol tuo fedele  
 le andate pene generoso oblia;  
 godere alfin ci è dato  
 in così bel momento  
 il consolante aspetto tuo, Maria!  
 Oppresso dal contento  
 è il favorito tuo popol beato,

9 GRIMALDI, op. cit., p. 126.

10 «Il Messaggero della Santa Casa», n. 4, aprile 2003, p. 100.

ché invan sorte crudele  
 rapirci il caro pegno  
 tentò: Maria, costante al primo affetto,  
 Maria sen torna al colle suo diletto.

È interessante per il nostro tema anche la chiesa dei Cappuccini, vicina a Palazzo Leopardi, dedicata alla Madonna di Loreto, come dichiara l'iscrizione posta all'esterno sopra l'architrave della porta (*Templum Deiparae Virgini Mariae Lauretanae dicatum MDCXVI*). C'è innanzi tutto la pala dell'altare maggiore che raffigura la *Traslazione della Santa Casa* trasportata in volo dagli angeli con la Madonna e il Bambino sopra il tetto e, in basso, San Francesco e San Giovanni Battista, per i Cappuccini modello di vita e di predicazione austera. L'opera, che sostituiva il quadro di Santa Dorotea (cfr. *infra*), fu considerata dapprima del Pomarancio, ora, dopo il restauro del 1978/1979, è attribuita a Girolamo Cialdieri di Urbino (1593-1680) discepolo del veronese Claudio Ridolfi. Nella prima cappella laterale destra, cappella gentilizia dei conti Leopardi, si venera dal 1747 l'immagine della *Madonna consolatrice degli afflitti* copia di un'immagine miracolosa, dipinta su tela a Vienna da un autore ignoto (forse Gabriele Mattei) su commissione del Cappuccino recanatese padre Giovanni Biscia. Vi è rappresentata la Madonna seduta in atto di porgere il seno al Bambino Gesù, e sulla tela sono stati sovrapposti attorno al capo della Vergine due putti alati che reggono una aureola di dodici stelle in metallo, sul capo della stessa e su quello del Bambino sono state poste due corone regali in metallo. La cornice, settecentesca, è sormontata dallo stemma della famiglia Leopardi. *La Madonna consolatrice degli afflitti* è considerata la protettrice della famiglia Leopardi e Monaldo compose alcune preghiere da recitarsi per la festa solenne, che si celebra ancora nella seconda domenica di novembre<sup>11</sup>. Può interessare la seguente:

Maria Vergine SS.ma Consolatrice degli afflitti, a voi non solo raccomandiamo gli spirituali interessi delle anime nostre, ma fiduciosamente ancora vi ricordiamo i nostri temporali bisogni. Finché piace al Signore di conservarci la vita, non isdegna il Signore che noi gli domandiamo i mezzi per sostenerla, e voi medesima vi siete compiaciuta di ottenerceli in tante passate occorrenze. Deh! Dunque, o Benedetta Maria, mostratevi anche in ciò nostra Madre, e soccorreteci nei nostri bisogni. Conservate in salute i nostri corpi, e risanate quelli dei vostri figli che

---

<sup>11</sup> Ricordo della festa in onore di Maria Santissima sotto il titolo di Consolatrice degli afflitti solennizzata in Recanati il giorno 12 Novembre 1882, Recanati, Tip. Simboli 1882, 29 pp.



languiscono infermi. Mantenete la pace in queste contrade, date la fertilità alle nostre campagne, provvedete i poveri di Gesù Cristo del necessario alimento. Liberatevi dai terremuoti, dagli incendi, dalle folgori, dalle grandini, e dai contagii, e cuopriteci insomma col vostro manto qual si conviene ad una Madre amorosa verso i figli riconoscenti, e devoti. Di tanto singolarmente vi preghiamo per quella carità somma con cui mossa a compassione dei bisogni temporali dello sposo di Canaan sollecitaste a suo favore colla vostra intercessione il primo miracolo del vostro divin figlio Gesù.

Tre Ave Maria

Monaldo non solo raccomanda alla Madonna «gli spirituali interessi delle anime nostre», ma anche «i nostri temporali bisogni». Crede che finché «piace al Signore di conservarci in vita, non isdegna il Signore che noi gli domandiamo i mezzi per sostenerla». Monaldo è così, sa dire le cose che ognuno di noi sente quotidianamente e dentro di sé. Lontana è quella madre cristiana, ma non superstiziosa, che Giacomo afferma di conoscere intimamente e descrive il 25 novembre 1820 nello *Zibaldone*. Questa madre

non compiangeva quei genitori che perdevano i loro figli bambini, ma gl'invidiava intimamente e sinceramente, perché questi eran volati al paradiso senza pericoli [...] Trovandosi più volte in pericolo di perdere i suoi figli nella stessa età, non pregava Dio che li facesse morire, perché la religione non lo permette, ma gioiva cordialmente [...] Considerava la bellezza come una vera disgrazia, e vedendo i suoi figli brutti o deformi, ne ringraziava Dio, non per eroismo, ma di tutta voglia.

Torniamo a Monaldo. Egli narra nelle sue *Memorie*<sup>12</sup> «La festa della Beatissima Vergine sotto il titolo della Consolazione si è fatta sempre dalla nostra Famiglia. Si fa nella seconda domenica di Novembre; ma quando cade dentro l'ottavario dei morti si trasferisce alla terza per non disturbare le funzioni». C'era anche un gran pranzo e in una sua memoria del 15 novembre 1840 egli scrive quello che si dava ai Padri Cappuccini:

Riso – Libbre 5.

Pesce scelto – Libbre 29.

---

12 CAMILLO ANTONA TRAVERSI, *Documenti e Notizie intorno alla famiglia Leopardi per servire alla compiuta biografia del poeta*, Firenze, Libreria H. F. Münster 1888, p. 126.

Pagnotte bianche – 40.

Vino – Boccali 8.

Due grandi crostate.

Dà anche l'elenco dei suoi invitati: il Vescovo, il Vicario, il Gonfaloniere, il Governatore, il Celebrante, il Parroco; poi Parenti e Amici. «Al pranzo dei domestici si chiamano i Fattori e tutti gli altri di casa. Le donne pranzano a parte con le mogli dei fattori ecc.» Della festa parla anche Giacomo; infatti il 23 novembre 1825 scriveva alla sorella Paolina da Bologna:

Avrete già fatto la festa della Madonna, e io non mi ci sono trovato. Ti assicuro che ci pensai e mi dispiacque.

In precedenza, come abbiamo già detto, la pala d'altare era il quadro di S. Dorotea che, ora, restaurato, è collocato in sagrestia. È una grande tela ad olio di m. 2,40x1,65, di mano ignota – non si legge più la firma – che rientra nel nostro tema. Infatti in esso è raffigurata la Madonna con il Bambino Gesù circondata da angeli e santi. La disposizione delle figure principali è a triangolo; la Madonna è al centro del quadro, sollevata da terra da nubi e putti alati, porta il Bambino benedicente sulle ginocchia e con gesto affettuoso poggia la mano sinistra sul capo di S. Dorotea, genuflessa ai suoi piedi a destra di chi guarda. Poco dietro, sempre a destra, è l'immagine di S. Francesco. A sinistra, in primo piano, ci sono due putti alati, uno regge un vassoio di fiori e frutta che sembra voler offrire alla santa, l'altro guarda verso l'osservatore e porge un ostensorio raggiato con il trigramma cristologico IHS a S. Bernardino. Sulla parte alta c'è una cornice di nubi da cui si affacciano putti alati e due angeli con viso da fanciulla<sup>13</sup>. Monaldo Leopardi in *Memorie varie*, citate da B. Gigli, scrive:

Un quadro grande con la Madonna SS.ma, San Francesco, San Bernardino e Santa Dorotea. Nel principio del 1600 o sia del secolo XVII, costruendosi allora la chiesa dei Padri Cappuccini, Bernardino Leopardi fece dipingere questo quadro che vi fu collocato nella Cappella di casa. In esso le immagini di San Bernardino, di Santa Dorotea, e dei putti, sono i ritratti di Bernardino Leopardi, di Dorotea Roberti sua [seconda ] moglie, e dei loro figliuoli e figliuole.

---

<sup>13</sup> BENIAMINO GIGLI, *I dipinti dell'altare della Cappella Leopardi nella chiesa dei Padri Cappuccini di Recanati*, «Il Casanostra», 100 (1989-1990), pp. 105-113.

Monaldo ha un altro legame con la Chiesa dei Cappuccini e lo scrive nelle sue *Memorie* il 4 febbraio 1804<sup>14</sup>:

Questa mattina, nel Coro de' Padri Cappuccini, dalle mani del P. Filippo di Ancona, ho preso lo Scapolare di Terziario di S. Francesco. In conto degli esercizi prescritti dalla Regola, ma rimessi all'arbitrio del Superiore, ho preso l'ufficio della Beatissima Vergine quotidiano, con che possa sostituirgli a mio piacere l'ufficio Divino [...].

Altri elementi ci permettono di pensare che il culto mariano era familiare a Recanati e a Casa Leopardi: la parrocchia, dove Giacomo fu battezzato, ricevette a sette anni il sacramento della confermazione nella fede, e fece la prima confessione, era – e lo è ancora – dedicata alla Madonna. Anticamente si chiamava *Santa Maria di Platea* e alla fine del '500 fu rifatta da due antenati del poeta, i fratelli Pier Nicolò e Orazio Leopardi e rimane dell'antico un'immagine della Madonna, dipinta nel muro, dietro l'altare maggiore, ma ritoccata in epoca più recente. Nell'altare a sinistra, vicino all'ingresso, c'era un quadro – e c'è ancora – che rappresenta Sant'Anna con la Vergine, San Giuseppe, S. Gioacchino, S. Ignazio, S. Francesco Saverio, tutti santi familiari e venerati, in particolare Francesco Saverio che è presente nella sequenza dei nomi di tutti i fratelli Leopardi.

Anche nel campo delle arti la Madonna era presente a Recanati in importanti opere. Ricordo Lorenzo Lotto, che lavorò a Recanati, dove forse morì e dove dipinse il suo capolavoro *L'Annunciazione*, ora conservato nel Museo Comunale; e Pier Paolo Jacometti che nel 1634 fece un grandioso monumento in bronzo, bellissimo rilievo parte basso, parte a mezzo tondo, rappresentante la traslazione della Santa Casa di Loreto. Fu collocato in origine sulla facciata del Palazzo Priorale, poi, distrutto il palazzo nel 1872 per costruire una nuova configurazione della piazza, fu trasferito sulla torre comunale sotto l'orologio con la seguente iscrizione su marmo:

VIRGINI LAURETANAE  
 QUOD NAZARENAM SUAM DOMUM  
 IN RECINETENSI TERRITORIO  
 FIXAM VOLVERIT  
 SENATUS POPULUSQUE  
 TANTI BENEFICII MEMORES

---

14 ANTONA TRAVERSI, op. cit., p. 104.

## AENEAM HANC MOLEM

P.P.

Questa era l'atmosfera – le opere di Monaldo sono posteriori al 1837 – che trovò il figlio Giacomo e cercherò di seguire un itinerario ben definito, non trascurando la complessità delle sue riflessioni. Nell'archivio di Casa Leopardi, dice Mario Verducci in una pubblicazione curata dal CNSL nel 1998<sup>15</sup>, si conservano due libretti manoscritti di piccolo formato (cm. 10x13) che riportano preghiere in latino. È difficile indicare quale libretto appartenga a Carlo e quale a Giacomo, perché la grafia ancora infantile è di difficile attribuzione, ma, avendo qualche indicazione di Paolina, Mario Verducci ha individuato il libretto di Giacomo e tentato di stabilirne la data di composizione. Poiché le traduzioni in latino contengono diversi errori di ortografia e di grammatica, propone che siano datate intorno al 1807/1808, prima della traduzione delle *Odi di Orazio*. Riporto dalla pubblicazione di Mario Verducci il testo della composizione e la traduzione:

*Pia vota ad Virginem Mariam*

Memento, piissima Mater Dei, a saeculo numquam auditum fuisse aliquem recurrentem ad tua praesidia, aut implorantem tua suffragia a te derelictum fuisse. Etenim per hoc datus fuit tibi in Filio fons condonationis, ut omnibus illis, qui egent gratiae illam obtineat, et copiosus amor tuus operiat multitudinem peccatorum vitiorumque nostrorum. Ergo animatus ab hac fiducia ad te recurro, et ante te consisto miser, et immundus peccator. Ne aspernas me propter innumera, et gravissima peccata mea, nec expellas me propter sordem et inhumani[ta]tem cordis mei. Tu scis, Maria, quam profunde demersus sim in peccatis, et vitiis, et quam jure meritis sim iram gravissimam Filii tui. Piissima ne excludas me a gratia tua, quia post Deum, tu es maxima fiducia, tu unica, et summa ratio salutis meae. Nam concepi fiduciam in te tantam, quod nesciam cogitare, posse me perire, donec amo te, atque tibi servio. Sacratissima Mater Dei, et nostra, laetitia Sanctorum omnium levamen omnium miserorum, refugium omnium pauperum, propter illam ineffabilem humilitatem qua accepisti honorem esse Matrem Dei rogo te, ut accipias super te causam meam, et ut conjungas me intime cum tuo Filio Jesu. Ostende gremium, quo

---

15 MARIO VERDUCCI. *Preghiere per varie circostanze composte da Giacomo Leopardi nella sua fanciullezza*, Recanati, CNSL 1998.

nutrivisti eum, atque brachia quibus illum amplexus es. Numera illi omnes dolores ac omnes labores, quos pro eo toleravisti, et illud tuum dulcissimum cor, totum ardens ignis amoris illi offer, ut se reddat mihi placabilem, et secundum. Eja, Patrona mea fidelissima, converte ad me indignissimum tuum famulum, illos tuos misericordes oculos, defende me ab hoste maligno, obumbra me sub tuo pulcro paludamento, et arce perpetuo a me omnem occasionem peccati. O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria esto mihi propitia nunc, et in hora mortis meae, ut, a te protecto, consulere possim animae meae, et habere finem beatum, veniendi causa in Paradisum, ut fruam te, et tuo Divino Filio per omnia saecula saeculorum. Ita sit.

#### Invocazioni alla Vergine Maria

Ricordati, o piissima Madre di Dio, che non si è mai sentito dire al mondo che qualcuno abbia fatto ricorso al tuo patrocinio o abbia implorato il tuo aiuto e sia stato da te abbandonato. Per questo infatti ti è stata data nel Figlio la sorgente della grazia, perché quanti ne hanno bisogno la ottengano; e il tuo immenso amore copra la moltitudine dei nostri peccati e vizi. Io dunque, animato da questa fiducia, a te ricorro; innanzi a te mi presento, misero e indegno peccatore. Non disprezzarmi a causa dei miei innumerevoli e gravissimi peccati e non mi scacciare a motivo della sordidezza e disumanità del mio cuore. Tu sai, o Maria, quanto profondamente io sia immerso nei peccati e nei vizi e quanto giustamente abbia meritato l'ira gravissima del tuo Figlio. O piissima, non mi escludere dalla tua grazia, perché, dopo Dio, tu sei la mia massima fiducia e la ragione ultima della mia salvezza. Ho concepito infatti tanta fiducia in te, che non riesco a pensare di poter andare in rovina, finché ho amore per te e sono al tuo servizio. Santissima Madre di Dio e nostra, gioia di tutti i santi, conforto di tutti i miseri, rifugio di tutti i poveri, per quella ineffabile umiltà con cui accettasti l'onore di essere Madre di Dio, ti prego di prendere su di te la mia causa e di congiungermi intimamente col figlio tuo Gesù. Mostra[gl]i il grembo nel quale l'hai nutrito e le braccia con cui l'hai circondato. Numeragli tutti i dolori e le fatiche che per lui hai sopportato ed offrigli quel tuo dolcissimo cuore tutto ardente del fuoco dell'amore, affinché si plachi nei miei confronti e mi usi benevolenza. Orsù mia fedelissima Patrona, rivolgiti verso di me tuo indignissimo servo quegli occhi tuoi misericordiosi; di-

fendimi dal nemico maligno; nascondimi sotto il tuo bel manto, e allontana sempre da me ogni occasione di peccato. O clemente, o pia, o dolce Vergine Maria, sii a me propizia ora e nell'ora della mia morte, affinché, da te protetto, possa provvedere alla mia anima ed avere una beata fine per venire in Paradiso a godere di te e del tuo Figlio per tutti i secoli dei secoli. Così sia.

Leggendo il testo, è facile comprendere gli studi del poeta quando aveva dieci anni o poco più. Ci sono riprese dalla preghiera di san Bernardo di Clairvaux (Chiaravalle):

Memorare, o piissima Virgo Maria, non esse auditum a saeculo quemquam ad tua currentem praesidia, tua implorantem auxilia esse derelictum. Ego tali animatus confidentia, ad te, Vtrgo Virginum, Mater, curro, ad te venio, coram te gemens peccator assisto: noli, Mater Verbi verba mea despiciere, sed audi propitia, et exaudi.

Ricordati, o Vergine Maria, che non si è mai udito che alcuno sia ricorso al tuo patrocinio, abbia implorato il tuo aiuto, chiesto la tua protezione, e sia stato abbandonato. Sorretto da tale confidenza ricorro a te, Vergine delle vergini, e mi umilio davanti a te, peccatore pentito. Madre del Verbo accetta le mie preghiere e propizia esaudiscimi.

Nel testo leopardiano troviamo anche ricordi del *Salmo* 5, 11, del *Salve Regina*, delle *Litanie Lauretane* e dell'*Ave Maria*.

Il giovane Giacomo forse ebbe notizia delle *Litanie Lauretane* dall'amico di famiglia Giuseppe Antonio Vogel, il quale le aveva raccolte nel suo commentario storico intorno alle chiese di Recanati e di Loreto e ai loro vescovi. D'altra parte le *litanie peregrini Lauretum venientes canebant*.

Leggendo la preghiera si coglie anche il timore del peccato con la richiesta alla Madonna di essere patrona e mediatrice di amore e di grazia tra il poeta e Gesù affinché *se reddat placabilem, et secundum* verso di lui. La memoria corre al *Memoriale* che Monaldo scrisse ad Antonio Ranieri dopo la morte di Giacomo. Egli scrive che il poeta da bambino era «di una fantasia calda apprensiva e vivace», che all'età di tre o quattro anni durante le missioni vide dei confrati vestiti col sacco nero e col cappuccio sopra la testa. Ne rimase tanto colpito che per settimane non poteva dormire e «diceva sempre di temere *i bruttacci*». Si divertiva con l'altarino, voleva sempre ascoltare molte messe e una

volta all'età di circa quattordici anni «soggiacque al travaglio degli scrupoli, e tanto esageratamente che temeva di camminare per non mettere il piede sopra la croce nella congiunzione dei mattoni». Si può anche pensare all'influenza della madre Adelaide, che, come scrive la contessa Anna Leopardi in una elegante *plaque*, dal titolo *Spigolature*, era «una donna triste, con una sensibilità forzosamente repressa e nascosta, educata a considerare la religione come un vincolo terrorizzante e vendicativo».

Nell'anno seguente Giacomo compose un'altra preghiera alla Beata Vergine Maria in latino. Cito da «*Entro dipinta gabbia*»<sup>16</sup> il testo e la traduzione:

*Beatae Mariae Virgini in periculis*

O Dei Mater culpa soluta Adami, gens inimica mihi in inferos  
conantur me conjicere. Ad te Virgo Immaculata recurro. Tu,  
quae Dei Mater incedis, illos a me detrude, ne possint in me  
prevalere. Incute vim mihi, ut possim eos procul a me ejicere,  
tibi que de triumpho gratias usque ad cineres agam.

*Alla Beata Vergine Maria nei pericoli*

O Madre di Dio che sei libera dal peccato di Adamo, gente nemica cerca di sprofondarmi in Inferno. Mi rivolgo a te Vergine Immacolata. Tu che Madre di Dio incedi, allontanali da me che non possano sopraffarmi. Dammi la forza da poterli scagliare lontano da me e ti renderò grazia della vittoria fino alla morte.

Anche questa preghiera mette in evidenza la paura del peccato; il giovane poeta chiede aiuto contro la «gente nemica» che vuole trascinarlo all'Inferno.

Nel novembre e dicembre del 1816 scrive in undici giorni *Appressamento della morte* in terzine, di chiara ascendenza dantesca non solo nel metro e nella struttura, ma anche nell'articolazione e sequenza delle parti. Nel quinto canto, che può essere considerato la prima espressione significativa della sua poesia, Giacomo Leopardi si lamenta della propria sorte. Non ha più la speranza di una fama immortale, sente languire il suo spirito della vita: è giunto il tempo dell'addio agli studi, alla propria cetra; è giunto il tempo di rimettersi nelle mani di Dio e della Madonna che invoca (vv. 106-111) con il modo classico di

---

<sup>16</sup> «*Entro dipinta gabbia*». *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, a cura di Maria Corti, Milano, Bompiani 1972, p. 422.

iniziare una preghiera (*se...mai*).

O Vergin Diva, se prosteso mai  
Caddi in membrarti, a questo mondo basso,  
Se mai ti dissi Madre e se t'amai,

Deh tu soccorri lo spirito lasso,  
Quando de l'ore udrà l'ultimo suono,  
Deh tu m'aita ne l'orrendo passo.

Queste due terzine rappresentano una preghiera che ricorda l'*Ave Maria*, ma il tono e il lessico, con evidenti ricordi del canto VIII dell'*Inferno* dantesco («mondo basso» e «spirito lasso»), evidenziano il dramma della morte: lo spirito è fiaccato, affranto per la paura e l'ora della nostra morte diventa l'orrendo passo. Erminio da Treviglio, frate cappuccino delegato della provincia di Milano per la musica sacra e compositore lui stesso ha inteso questi versi come una preghiera e li ha musicati. Nell'introduzione afferma che ha osato rivestire di note musicali «questa preghiera che di nuova luce rischiarà l'animo del sommo poeta recanatese [...] Ho così inteso interpretare l'afflato religioso che permea questi endecasillabi leopardiani, armonizzandoli per coro a quattro voci miste con accompagnamento d'organo».

Tra l'estate e l'autunno del 1819 Giacomo Leopardi stese gli abbozzi degli *Inni cristiani*<sup>17</sup> scritti anche per l'influsso esercitato dalla lettura del *Génie du Christianisme* di Chateaubriand. Vi si trovano alcuni elementi tipicamente leopardiani, quali il concetto dell'accordo tra religione, illusione e poesia, il «primitivo della scrittura», la nostalgia di un'età in cui non si conosceva il dolore, l'intuizione che gli uomini sono votati ad un «crudel fato» e vi affiora un'invocazione alla Madonna non nella prospettiva di una grazia individuale o universale come per Dante («intra ' mortali / se' di speranza fontana vivace» *Par.* XXXIII, 11-12), ma per un interesse politico «Invocazioni a Maria per la povera Italia». Leopardi lascia cadere il motivo e nel *Supplemento al progetto degl'inni Cristiani* riprende l'idea di una preghiera alla Madonna in modo completamente diverso:

*A Maria.*

È vero che siamo tutti malvagi, ma non ne godiamo, siamo tan-

---

17 GIOVANNI GETTO, *Saggi leopardiani*, Firenze, Vallecchi 1966, pp. 239-272; GIACOMO LEOPARDI, *Poesie e Prose*, vol. I *Poesie*, a cura di Mario Andrea Rigoni, con un saggio di Cesare Galimberti, Milano, Mondadori 1990, pp. 638-640; 1097.



to infelici. È vero che questa vita e questi mali son brevi e nulli, ma noi pure siam piccoli e ci riescono lunghissimi e insopportabili. Tu che sei già grande e sicura, abbi pietà di tante miserie. Ec.

C'è un'espressione che può far pensare alla Madonna un po' lontana, ma in realtà viene invocata con «filiale abbandono».

Giovanni Getto<sup>18</sup> prosegue:

Sono poche righe, ma di una pienezza e di una sincerità tali da farne una preghiera unica, quale non è dato trovare facilmente nella letteratura di devozione. Una preghiera che invita a pregare, come non invitano evidentemente per la loro elaborata natura artistica, le celebri invocazioni di Dante, di Petrarca, di Manzoni.

La Madonna ritorna in altre opere giovanili, ma può presentare qualche interesse lessicale come viene chiamata nell'opera giovanile *Re Magi*, che risale al 1809/1810. Giacomo nei primi versi del Canto Primo parla di *Vergine bella, e Immacolata Madre/De l'Incarnato Verbo*.

Nello *Zibaldone*, un'opera che contiene un numero grandissimo di pensieri, appunti, ricordi, osservazioni, note, la Madonna ricorre una quarantina di volte, ma solo nelle annotazioni delle date di quanto Leopardi aveva scritto. Quindi si trova, ad esempio, «15 Agosto, dì dell'Assunzione di Maria Santissima, 1821»; «8 Dic. 1822. dì della Concezione di Maria SS.a: 21 Sett. Festa di Maria Santissima Addolorata. 1823»; «Recanati. 2. Feb. Festa della Purificazione di Maria Vergine Santissima. 1827». Quest'ultima data è della p. 4246 ed appare importante. Infatti nella pagina vi è un'osservazione sul «digiuno» («*Digiuna* plur. p. quattro tempora. Dino Comp. lib. 3. princip. La Crus. ha *Digiune* [--]»), che richiama la pagina 4123-24 dello *Zibaldone*. Si può credere che Leopardi, pur in tempi diversi, legghi il digiuno ad un valore religioso, quasi sicuramente seguito in famiglia soprattutto dalla madre Adelaide ed anche nelle campagne recanatesi, quando nei «quattro tempora» c'era l'obbligo di astinenza e di digiuno, e forse anche nell'antica festa della Candelora che ricordava la Purificazione di Maria Vergine. Seguono con la stessa data osservazioni su *domina* (donna) *mulier*, che possono far pensare alla Madonna come la *domina* per eccellenza.

Nell'*Epistolario* la Madonna ricorre tre volte. Mi limito a citare la

---

18 GETTO, op. cit., p. 268.

lettera alla madre da Firenze del 28 maggio 1830. Nella parte finale, dopo aver detto di sperare che la morte gli porti tra i vari benefici anche quello di convincere gli altri della verità delle sue pene, scrive: «Mi raccomandi alla Madonna, e le bacio le mani con tutta l'anima», ma sembra più una formula usuale che un qualcosa di sentito, considerate anche le altre poche lettere alla madre.

*Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Recanati*

NICOLÒ MINEO

TRA «LECTURAE» E TESTO: SIMONIA E «PROFETISMO»  
NEL CANTO XIX DELL'INFERNO

Sono convinto che oggi la «lectura» del singolo canto della *Commedia* non possa proporsi più l'esposizione e l'interpretazione integrale del testo, poiché la messe di interventi, sia delle precedenti letture come dei commenti come delle osservazioni ritrovabili in saggi e studi complessivamente dedicati ad altri canti o ad altri temi, è tale che tener conto di tutto e discutere con ognuno su ogni singolo punto è impresa ormai impossibile. O, a tentarla, si rischia di scrivere un grosso libro su ogni canto. Mi limiterò quindi a specifiche considerazioni in ordine a precisi punti del canto ora preso in esame, sui quali, a mio parere, è necessario invitare a nuove riflessioni.

Dell'animus e dello statuto profetistico (nel senso più ampio del termine)<sup>1</sup> assunto qui dal personaggio Dante e del suo ardimento nella posizione di condanna del papato tralignante nessuno ha dubitato o dubita<sup>2</sup>. Una posizione in cui si manifesta di fatto la sua assunzione del ruolo, assunzione che in questo canto è dimostrata più decisamente che in qualunque altro punto della cantica. Che Virgilio approvasse pienamente, e con atteggiamenti e atti premurosamente paterni se non materni (vv. 121-32), è del tutto pertinente in un tale contesto spirituale e narrativo. Precedenti si hanno nell'incontro con Filippo Argenti, dell'ottavo canto, e nella risposta ai concittadini del sedicesimo canto. Più affine però è l'esempio delle grandi *Epistole* politiche<sup>3</sup>. Ma, come dirò ancora più avanti, un animus profetistico è anche nel dannato che

---

1 Sul tema mi sembra legittimo il rimando a NICOLÒ MINEO, *Profetismo e apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla «Vita Nuova» alla «Commedia»*, Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia 1968. Attenti aggiornamenti bibliografici e sviluppi interpretativi si debbono a SERGIO CRISTALDI, *Inchiesta sul Veltro*, in AA.VV., *Dante tra antichità, Medioevo ed età moderna*, a cura di Sergio Cristaldi e Carmelo Tramontana, Catania, CUECM 2009, pp. 147 sgg.

2 Dante ha condannato all'inferno tutti i papi contemporanei, dal 1265 al 1316, tranne Giovanni XXI, osservava U. Bosco, Introduzione al canto, in Commento alla *Divina Commedia*, Firenze, Le Monnier 1988. Vd. sul tema GIAN LUCA POTESTÀ, *Dante profeta e i vaticini papali*, «Rivista di Storia del Cristianesimo», 1 (2004).

3 Vd. MINEO, *Profetismo e apocalittica in Dante*, cit., pp. 210 sgg.

qui Dante incontra, il papa Nicolò III, che come personaggio andrebbe visto in una condizione più complessa di quanto non si sia detto: preso entro un tragico contrasto soggettivo tra la gravità del peccato di cui si è macchiato, l'avvilimento della pena, la consapevolezza e la sua stessa condanna del male compiuto. Sono rabbia e dolore: «Per che lo spirito tutti storse i piedi / poi, sospirando e con voce di pianto»; «o ira o coscienza che il mordersse» (vv. 65, 119)<sup>4</sup>. A tutti evidente altresì è il fitto rapporto intertestuale col testo biblico<sup>5</sup> – fatto anch'esso riconducibile alla dimensione profetistica –, e su questo mi soffermerò ampiamente. Una fondamentale tematica biblica è aperta già al quinto verso con il richiamo della «tromba», che non può non essere quella apocalittica dei tempi ultimi. Come conferma la successiva immagine della «tomba»<sup>6</sup>. Non sfugga però il richiamo del Tommaseo<sup>7</sup> della possibile ripresa virgiliana, da *Aeneis* II, 773, del sintagma «fu vista» di v. 108, coincidente con «visa mihi». Va ammesso però che non esiste analogia contestuale, potrebbe trattarsi solo di una sorta di omaggio a Virgilio, che sta per approvare il suo comportamento. È stata sottolineata la connessione tra tipo di colpa e tipo di pena, lo sprofondare nella terra e il capovolgimento, a mostrare la materialità assoluta a cui fu improntato il vivere dei simoniaci e l'aver stravolto la necessaria e naturale meta del volere. È chiara, ancora, l'intenzione del ricordo autobiografico dei versi 16-21: abolire ogni ombra che potesse aduggiare la sua personale immagine di credente. Pertinente rilievo, sul piano narratologico, è quello relativo al clima di attesa procurato dai rallentamenti della prima parte del canto, sino al verso 45.

Un punto su cui bisogna ancora riflettere è l'ipotesi di una successiva ripresa del canto nella parte riguardante la previsione della morte di Clemente V e in generale la condanna dell'operato degli ultimi pontefici. Ma è su queste stesse che si dovrebbe andare più a fondo. Credo si debba ripensare preliminarmente la posizione generale di Dante nei confronti dei papi e della Chiesa del suo tempo. In questo canto si ha, coi versi 67-120, la prima esplicita e articolata denuncia, nella *Commedia*, del comportamento deviante del papato contemporaneo – in particolare, la pratica simoniaca dei papi da Niccolò III a Bonifacio VIII a Clemente V –. È certamente tra le più importanti dal punto di

4 Cito da DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori 1967.

5 Mi limito a ricordare ZYGMUNT G. BARANSKI, *Canto XIX*, in «Lectura Dantis Turicensis», *Inferno*, a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone, Firenze, F. Cesati Editore 2000.

6 Giudizio universale, «tromba» e «tomba» erano stati accostati nel sesto canto, nei versi 94-9.

7 NICOLÒ TOMMASEO, *Commento alla Divina Commedia*, Milano, Pagnoni 1865<sup>3</sup>, ad l.

vista del pensiero di Dante, perché legata alla condanna della donazione costantiniana, di cui pure qui si parla per la prima volta nel poema, e perché il papato è guardato come istituzione, il papato contemporaneo s'intende. Negli altri canti i giudizi negativi sul comportamento degli uomini di Chiesa e di certi pontefici sono di ordine esclusivamente religioso-morale e non si addita nella Curia e nella Chiesa in genere la responsabilità della deviazione del genere umano. Nel VI canto, nel verso 69, si era avuto solo un cenno, e riferito a un singolo papa, Bonifacio VIII, ma non nominato. In un canto di poco successivo, il XXIII, si registra l'assenza di riferimenti, che non avrebbero potuto essere se non negativi, a papa Clemente IV. Nel condannare i due ipocriti Catalano dei Malavolti e Loderingo degli Andalò, Dante avrebbe avuto una formidabile occasione per condannare le ingerenze del papato nella vita politica e civile<sup>8</sup>. Specie se si pensa che l'ultima parte del canto evoca un contesto storico di massimo significato nel mondo cristiano, la condanna di Gesù da parte del Sinedrio. Torna invece poco dopo, nel canto XXVII, l'attacco contro Bonifacio, ben riconoscibile ora e chiamato «lo principe d'ì novi Farisei» (v. 85). La denuncia è sì nell'insieme rivolta ancora contro il singolo papa, ma la metafora «Farisei», che vuol riprendere sicuramente il ricordo degli antichi Farisei del canto XXIII (vv. 115-17), ora allarga il quadro e fa che sia coinvolta l'istituzione. Ma molto più drastica e globale è la denuncia del canto XIX. Perciò credo che si debba pensare a una revisione dell'intero gruppo di versi riguardanti il papato contemporaneo.

Si apre col nostro canto un centrale ed assiduo filone del poema, che si concluderà con l'ennesima accusa nei confronti di Bonifacio e di Clemente, in chiusura del XXX canto del *Paradiso* – dopo il quale si avrà solo rappresentazione dell'esperienza nell'Empireo –, col significativo richiamo proprio alla rappresentazione del canto infernale (vv. 141-147):

E fia prefetto nel foro divino  
allora tal, che palese e coverto  
non anderà con lui per un cammino.  
Ma poco poi sarà da Dio sofferto  
nel santo officio; ch'el sarà detruso  
là dove Simon mago è per suo merto,  
e farà quel d'Alagna intrar più giusto.

---

<sup>8</sup> Vd. CRISTALDI, *Inchiesta sul Veltro*, cit., pp. 208-10. Rimando per tutto a MINEO, *Lettura di «Inferno» XXIII*, in AA. VV., *Dante tra antichità, Medioevo ed età moderna*, cit., 2009.

Ma Clemente, nella stessa cantica, era stato già evocato negativamente nel canto XVII (v. 82): «ma pria che il Guasco l'alto Arrigo inganni».

Teniamo presente la definizione specifica della colpa di Niccolò III, il papa effettivamente presente nella terza bolgia, e degli altri due papi a questa destinati, Bonifacio e Clemente appunto, una definizione che viene dallo stesso dannato:

Se di saper ch'í sia ti cal cotanto,  
che tu abbi però la ripa corsa,  
sappi ch'í fui vestito del gran manto;  
e veramente fui figliuol de l'orsa,  
cupido sì per avanzar li orsatti,  
che sù l'aver e qui me misi in borsa.

Di sotto al capo mio son li altri tratti  
che precedetter me simoneggiando,  
per le fessure de la pietra piatti.

Là giù cascherò io altresì quando  
verrà colui ch'í credea che tu fossi,  
allor ch'í feci 'l sùbito dimando.

Ma più è 'l tempo già che i piè mi cossi  
e ch'í son stato così sottosopra,  
ch'el non starà piantato coi piè rossi:

ché dopo lui verrà di più laida opra,  
di ver' ponente, un pastor senza legge,  
tal che convien che lui e me ricuopra.

Nuovo Iasón sarà, di cui si legge  
ne' Maccabei; e come a quel fu molle  
suo re, così fia lui chi Francia regge»<sup>9</sup>.

Fondamento è l'idea di Dante riguardo alla legittimità e funzione del possesso e uso di beni temporali da parte della Chiesa. Sappiamo – partiamo da considerazioni di ordine generale – quanto abbia avvertito ogni forma di cupidigia e come nel dilagare di questa abbia riconosciuto la causa della corruzione del mondo e della Chiesa<sup>10</sup>. Il tema

---

<sup>9</sup> *Inf.* XIX, vv. 67-87.

<sup>10</sup> Sull'impegno di riformatore religioso di Dante utile la messa a punto di ANTONIETTA BUFANO, *La polemica religiosa di Dante*, «Lecture classensi», vol. XI, Ravenna, Longo 1982. Di tale tema, come delle idee di Dante sulla povertà della Chiesa, sulle scansioni della storia della Chiesa, sulle vicende dell'ordine francescano, ecc., chi scrive si è ampiamente e a lungo occupato e si permette di rimandare a *Dante: un sogno di armonia terrena*, Torino, Stampatori 2005, vol. II. Di grande importanza, secondo il Nardi, il tema della povertà della Chiesa anche in quanto su questo Dante nella *Commedia* fonda il principio dell'autonomia dell'Impero (*Dal «Convivio» alla «Commedia»*, in *Dal «Con-*

costituito dall'opposizione cupidigia / povertà proprio nel *Paradiso* appare "idea centrale dominante"<sup>11</sup>. Prescindo nelle osservazioni che seguono dalla considerazione della rilevanza che ha nel pensiero di Dante l'idea della povertà o comunque della parsimonia come virtù civile, e richiamo solo le testimonianze delle sue convinzioni per quel che si riferisce alla Chiesa. È sostanziale d'altra parte che l'istanza di povertà si collegasse strettamente all'attesa di un ritorno alla Chiesa primitiva, attesa anch'essa costitutiva dell'ideologia dantesca<sup>12</sup>. Le denunce del cattivo governo degli ecclesiastici a causa della cupidigia si fanno più costanti e recise a partire dalla lettera ai Cardinali italiani, scritta tra l'aprile 1314 e l'agosto 1316<sup>13</sup> – «Cupiditatem sibi unusquisque duxit uxorem» (§ 7) –, o, meglio, dal canto XXXII del *Purgatorio*, degli stessi anni della lettera, ma di poco anteriore – sembra scritto quando l'impresa di Enrico VII era in via di svolgimento –. Questo, dirò distesamente più avanti, contiene una rappresentazione apocalittica – secondo gli schemi dell'esegesi in chiave storica dell'*Apocalisse* – della decadenza della Chiesa. Veramente la prima condanna della proprietà di beni da parte di questa risale proprio al nostro canto: «Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre, / Non la tua conversion, ma quella dote / Che da te prese il primo ricco patre» (vv. 115-7). Ma è una terzina che può essere stata introdotta anch'essa nel testo, come la profezia della morte di Clemente V dei versi 79-84 dello stesso canto, in occasione della probabile revisione della prima cantica, della seconda metà del 1314<sup>14</sup> o di un tempo di poco antecedente. Tornerò su

---

vivo» alla «Commedia». *Sei saggi danteschi*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 1960, pp. 118, 310). Il Nardi torna sull'argomento con ulteriori preziose indicazioni nel saggio *Dante e il buon Barbarossa*, «L'Alighieri», VII (1966). Sul tema vd. anche CRISTALDI, *Dante di fronte al gioachimismo. I. Dalla «Vita nuova» alla «Monarchia»*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 2000, pp. 128 sgg. Dello stesso vd. anche *Inchiesta sul Veltro*, cit., *passim*. Una trattazione sistematica ora si deve a NICK HAVELY, *Dante and the Franciscans. Poverty and the Papacy in the «Commedia»*, Cambridge, Cambridge University Press 2004.

11 ANTONIO VISCARDI, *Il canto di San Francesco e il pensiero politico religioso della «Commedia»*, estratto dall'«Annuario del Liceo Ginnasio di Voghera», 1925-26, pp. 6-7.

12 GIOVANNI MICCOLI, *Ecclesiae primitivae forma*, «Studi medievali», 3<sup>a</sup> s., I (1960).

13 SIRO A. CHIMENZ, *Alighieri*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana 1960, p. 421.

14 G. Petrocchi ha riproposto l'ipotesi – primamente formulata nel saggio *Intorno alla pubblicazione dell'Inferno e del Purgatorio* («Convivium», n. s., V, 1957) – nella sua *Biografia*, in *Enciclopedia dantesca*, dir. da U. Bosco, Roma 1970-1979, *Appendice*, p. 46. Vd. anche, sinteticamente, MINEO, *Dante*, Roma-Bari, Laterza 1989<sup>3</sup>, pp. 161-2. L'ipotesi dell'aggiunta successiva della profezia era stata avallata già dal BARBI, in «Bullettino della Società dantesca», n. s., XI (1904), pp. 42 sgg., e da ERNESTO GIACOMO PARODI, *La data della composizione e le teorie politiche dell'«Inferno» e del «Purgatorio»*, «Studi romanzi», III (1905), poi in *Poesia e storia nella Divina Commedia*, Napoli, Perrella 1920, p. 373; ma fu contestata da ALDO VALLONE, *Per la datazione della Commedia*, in *Studi sulla Divina Com-*

questo punto. Il tema viene ripreso nel *Purgatorio*, prima in un canto centrale (XVI, 94-114) e poi nel XXXII:

Poscia per indi ond'era pria venuta,  
 l'aguglia vidi scender giù ne l'arca  
 del carro e lasciar lei di sé pennuta;  
 e qual esce di cuor che si rammarca,  
 tal voce uscì del cielo e cotal disse:  
 «O navicella mia, com' mal se' carca!».  
 (vv. 124-9; cfr. ivi, vv. 137-8)

Una coincidenza, mediata dal richiamo apocalittico<sup>15</sup>. La forma esclamativa che assume il concetto nei due canti richiama l'analogo schema formale e concettuale della conclusione del secondo libro della *Monarchia*: «O felicem populum, o Ausoniam te gloriosam, si vel numquam infirmator ille Imperii tui natus fuisset, vel numquam sua pia intentio ipsum fefellisset!» (II, 8). Ancora un riferimento in negativo alla pseudo-donazione costantiniana si trova in *Par. XX*, vv. 56-60.

Ma è nel capitolo X del terzo libro della *Monarchia* che si argomenta nel modo più compiuto l'illegittimità di una proprietà ecclesiastica – oltre che l'illegittimità di un'alienazione di parte del patrimonio imperiale da parte dell'imperatore –. Il discorso di Dante – cosa anch'essa del più alto interesse, come si dirà – è fondato sul precetto di *Matteo* (X, 9-10):

Sed Ecclesia omnino indisposita erat ad temporalia recipienda per preceptum prohibitivum expressum, ut habemus per Matheum sic: etc. [...]. Patet igitur quod nec Ecclesia recipere per modum possessionis, nec ille conferre per modum alienationis poterat. Poterat tamen Imperator in patrocinium Ecclesie Patrimonium et alia deputare, inmoto semper superiori dominio, cuius unitas divisionem non patitur. Poterat et vicarius Dei re-

---

*media*, Firenze, Olschki 1955, pp. 9-11. Respinge sia l'ipotesi dell'aggiunta come quella della revisione GIANFRANCO FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi* (20-27 aprile 1965), Firenze, Sansoni 1965, p. 41. Si vedano anche GIUSEPPE INDIZIO, *La profezia di Niccolò e i tempi della stesura del canto XIX dell'"Inferno"*, «Studi Danteschi», LXVII (2002), pp. 73-97; ROBERT WILSON, *Prophecies and prophecy in Dante's «Commedia»*, Firenze, Olschki 2008, pp. 51-2. A me l'ipotesi dell'aggiunta sembra difficilmente appellabile per varie ragioni, su cui qui non mi soffermo, e in dipendenza sia dalla vicenda delle successive posizioni di Dante nei confronti di Clemente sia dalle costruzioni apocalittiche del canto stesso.

<sup>15</sup> Questa coincidenza rafforza l'ipotesi di un intervento dell'autore sul canto in una fase di revisione.



cipere non tamquam possessor, sed tanquam fructuum pro Ecclesia pro Cristi pauperibus dispensator: quod apostolos fecisse non ignoratur (III, X, 14-17).

Prima, nel X capitolo del secondo libro del trattato, aveva espresso fieramente il suo sdegno contro l'avidità dei cattivi pastori:

Nec iam depauperatio talis absque Dei iudicio fit, cum nec pauperibus, quorum patrimonia sunt Ecclesie facultates, inde subveniatur, nec ab offerente Imperio cum gratitudine teneantur. Redeant unde venerunt: venerunt bene, redeunt male, quia bene data, et male possessa sunt. Quid ad pastores tales? Quid si Ecclesie substantia defluit dum proprietates propinquorum suorum exaugeantur? Sed forsitan melius est propositum prosecui, et sub pio silentio Salvatoris nostri expectare succursum (II, X, 2-3)<sup>16</sup>.

Come si vede, sono temi strettamente interconnessi quello dell'indebita appropriazione di beni da parte della Chiesa, il cui modello – come si dirà più giù – deve essere quello apostolico, e quello della cupidigia dei cattivi pastori. La conclusione del brano citato per ultimo si impone all'attenzione. L'attesa di un intervento divino, sicura ma indefinita, è assimilabile alle frequenti promesse profetiche della terza cantica, mentre i riferimenti alla donazione costantiniana – tema divenuto ben attuale dopo il trasferimento della sede pontificia ad Avignone<sup>17</sup>, scelta da Clemente nel 1309<sup>18</sup> – richiamano sia il nostro canto

---

16 È opportuno seguire, per l'interpretazione dei luoghi del trattato qui richiamati, il commento del Nardi, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, t. II, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bruno Nardi, Arsenio Frugoni, Giorgio Brugnoli, Enzo Cecchini, Francesco Mazzoni, Milano-Napoli, Ricciardi 1979, ad l. Nella citazione di *Mon.*, II, 2-3, accolgo la lezione *redeant*, accogliendo le ragioni del Nardi (*Redeant unde venerunt*, in *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi 1966). «Redeant» appunto leggiamo ora in D. ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di Prue Shaw, Edizione Nazionale, Società Dantesca Italiana, Le Lettere 2009. Vd. anche *ivi*, p. 322. Sulla concezione dantesca della necessaria povertà della Chiesa ancora valide le pagine di FRANCESCO D'OVIDIO, *La proprietà ecclesiastica secondo Dante e un luogo del De Monarchia*, in *Studi danteschi*, Palermo, Sandron 1901. Cfr. ATTILIO MELLONE, *Il san Francesco di Dante e il san Francesco della storia*, in *Lectura Dantis Metelliana, Dante e il Francescanesimo*, Cava dei Tirreni, Avagliano editore 1987, pp. 21 sgg. A p. 31 di questo saggio importanti considerazioni sulla lezione *redeunt*.

17 DOMENICO MAFFEI, *La donazione di Costantino nei giuristi medievali*, Milano, Giuffrè 1964, pp. 150 sgg.

18 Ma, va detto, era la sede che gli garantiva il massimo possibile di sicurezza e di autonomia.

come il XXXII del *Purgatorio* e il XX del *Paradiso*. Sembra che il trattato, dal punto di vista delle posizioni ideologiche, possa collocarsi tra la fine della seconda cantica e la terza<sup>19</sup>.

In questa si dirama una forte trama di denunce e invettive contro pontefici e prelati, in cui è riproposto, e con l'assolutezza sacrale delle verità rivelate in cielo, il tema dell'obbligo di povertà della Chiesa, cui si oppongono in insanabile antitesi la devianza dallo spirito evangelico e la predilezione per i beni mondani. Al poeta Folchetto – non è questa la sede per chiedersene la ragione –, nel cielo di Venere, è assegnata l'apertura del tema (IX, vv. 125-38):

[...] la Terra Santa,  
 che poco tocca al papa la memoria.  
 La tua città, che di colui è pianta  
 che pria volse le spalle al suo fattore  
 e di cui è la 'nvidia tanto pianta,  
 produce e spande il maladetto fiore  
 c'ha disviate le pecore e li agni,  
 però che fatto ha lupo del pastore.  
 Per questo l'Evangelio e i dottor magni  
 son derelitti, e solo ai Decretali  
 si studia, sí che pare a' lor vivagni.  
 A questo intende il papa e ' cardinali;  
 non vanno i lor pensieri a Nazarette,  
 là dove Gabriello aperse l'ali.

Nel cielo del Sole (XII, vv. 88-94) è san Bonaventura a far cenno al necessario antitemporalismo della Chiesa:

E a la sedia che fu già benigna  
 più a' poveri giusti, non per lei,

---

19 L'osservazione potrebbe servire anche per quanto riguarda il dibattito sulla datazione del trattato, che ormai si accentra intorno all'ormai famoso inciso di I, XII, 6 – «sicut in *Paradiso Comedie iam dixi*» –. Qualunque sia il suo potenziale dimostrativo – che continua a non apparirmi elevato –, e indipendentemente dalla datazione che questo imporrebbe, credo che una collocazione della *Monarchia* tra 1314 – morte di Clemente V – e 1316-17 – primi tempi di pontificato di Giovanni XXII – sia accettabile, anche perché non modifica profondamente le grandi linee della rappresentazione acquisita dello svolgimento del pensiero dantesco. Chiaramente, l'inciso, anche se vogliamo considerarlo di indiscutibile autenticità e coevo alla stesura del trattato, essendo citazione di *Par. V*, vv. 19-24, non attesterebbe altro che i capitoli della *Monarchia* successivi a I, XII sono stati scritti dopo il V canto del *Paradiso*. Quindi anche subito dopo, cioè subito dopo o nel corso dell'autunno del 1316, se ci fondiamo sull'ipotesi del Petroschi per quanto riguarda il tempo di inizio del lavoro al *Paradiso*.

ma per colui che siede, che traligna,  
non dispensare o due o tre per sei,  
non la fortuna di prima vacante,  
non *decimas, quae sunt pauperum Dei*,  
addimandò [...]

È quindi lo stesso Dante – il Dante autore – che, interrompendo la rappresentazione di quanto ha visto nel cielo di Giove, ove gli appaiono i giusti, si assume il compito della denuncia-invettiva (XVIII, vv. 118-36):

Per ch'io prego la mente in che s'inizia  
tuo moto e tua virtute, che rimiri  
ond'esce il fummo che 'l tuo raggio vizia;  
sí ch'un'altra fiata omai s'adiri  
del comperare e vender dentro al templo  
che si murò di segni e di martíri.

O milizia del ciel cu' io contemplo,  
adora per color che sono in terra  
tutti svíati dietro al malo essempro!

Già si solea con le spade far guerra;  
ma or si fa togliendo or qui or quivi  
lo pan che 'l pío Padre a nessun serra.

Ma tu che sol per cancellare scrivi,  
pensa che Pietro e Paulo, che moriro  
per la vigna che guasti, ancor son vivi.

Ben puoi tu dire: «l' ho fermo 'l disiro  
sí a colui che volle viver solo  
e che per salti fu tratto al martiro,  
ch'io non conosco il pescator né Polo».

La successiva rampogna proviene da Pier Damiani, nel cielo di Saturno (XXI, vv. 124-35):

Poca vita mortal m'era rimasa,  
quando fui chiesto e tratto a quel cappello,  
che pur di male in peggio si travasa.

Venne Cefàs e venne il gran vasello  
de lo Spirito Santo, magri e scalzi,  
prendendo il cibo da qualunque ostello.

Or voglion quinci e quindi chi rinalzi  
li moderni pastori e chi li meni,

tanto son gravi, e chi di dietro li alzi.  
 Cuopron d'i manti loro i palafreni,  
 sí che due bestie van sott'una pelle:  
 oh pazienza che tanto sostieni!

Nello stesso cielo, la denuncia e la dichiarazione dell'obbligo di povertà per la Chiesa risuonano ancora nelle austere parole di san Benedetto (XXII, vv. 79-93):

Ma grave usura tanto non si tolle  
 contra 'l piacer di Dio, quanto quel frutto  
 che fa il cor de' monaci sí folle;  
 ché quantunque la Chiesa guarda, tutto  
 è de la gente che per Dio dimanda;  
 non di parenti né d'altro piú brutto.  
 La carne d'i mortali è tanto blanda,  
 che giú non basta buon cominciamento  
 dal nascer de la quercia al far la ghianda.  
 Pier cominciò sanz'oro e sanz'argento,  
 e io con orazione e con digiuno,  
 e Francesco umilmente il suo convento;  
 e se guardi 'l principio di ciascuno,  
 poscia riguardi là dov'è trascorso,  
 tu vederai del bianco fatto bruno.

La più ampia e aspra e solenne rampogna si leva nel cielo delle stelle fisse e in presenza di tutti i beati. A pronunciarla è la più legittimata tra le anime del paradiso, san Pietro, primo pontefice della Chiesa cattolica (XXVII, vv. 22-7, 40-60):

Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio,  
 il luogo mio, il luogo mio che vaca  
 ne la presenza del Figliuol di Dio,  
 fatt'ha del cimitero mio cloaca  
 del sangue e della puzza; onde 'l perverso  
 che cadde di qua sú, là giú si placa.

[...]

Non fu la sposa di Cristo allevata  
 del sangue mio, di Lin, di quel di Cleto,  
 per essere ad acquisto d'oro usata;  
 ma per acquisto d'esto viver lieto  
 e Sisto e Pio e Calisto e Urbano

sparser lo sangue dopo molto fleto.  
 Non fu nostra intenzion ch'a destra mano  
 d'i nostri successor parte sedesse,  
 parte da l'altra del popol cristiano;  
 né che le chiavi che mi fuor concesse,  
 divenisser signaculo in vessillo  
 che contra battezzati combattesse;  
 né ch'io fossi figura di sigillo  
 a privilegi venduti e mendaci,  
 ond'io sovente arrosso e disfavillo.  
 In vesta di pastor lupi rapaci  
 si veggion di qua sú per tutti i paschi:  
 Oh difesa di Dio, perché pur giaci?  
 Del sangue nostro Caorsini e Guaschi  
 s'apparecchian di bere: o buon principio,  
 a che vil fine convien che tu caschi!

Se poi vogliamo riferire in maniera corretta le convinzioni di Dante sulla povertà della Chiesa alla concezione della povertà propria della corrente rigorista del francescanesimo, bisogna tener conto di una distinzione fondamentale, che era quella su cui realmente si scontravano le opposte posizioni. La contesa non verteva infatti sul riconoscimento dell'obbligo di povertà in sé, su cui il consenso era generale. Il dissenso riguardava invece l'interpretazione del carattere di quell'obbligo. Per gli uni, i sostenitori della linea della Comunità, questo consisteva nell'esclusione della *proprietà* dei beni di cui i frati godevano, per gli altri, i rigoristi, questa non bastava, bisognava invece che l'*uso* di quei beni fosse il più possibile ristretto, limitato al necessario e non garantito da stabilità e sicurezza di proventi. Era definito *usus pauper* o *arctus*<sup>20</sup>. Modello di vita per eccellenza ispirata all'uso povero era quella di Cristo e degli apostoli: la "povertà evangelica" appunto (che poi,

20 La definizione più rigorosa e sistematica fu data dall'Olivari in vari suoi scritti e nel trattato *De usu paupere* già ricordato. Ubertino, quando avrà maturato definitivamente il suo punto di vista sulla povertà, giungerà ad ammettere una qualche forma limitata di proprietà, purché fosse mantenuto il principio dell'*uso povero* (CHARLES TILL DAVIS, *Ubertino da Casale and his Conception of «altissima paupertas»*, «Studi medievali», s. 3<sup>a</sup>, XXII (1981), pp. 33 sgg.). Si veda anche Raul Manselli, *Dante e l'«Ecclesia spiritualis»*, in *Dante e Roma, Atti del Convegno di studi*, a cura della Casa di Dante di Roma, Firenze, Le Monnier 1965, n. 40, e *Pietro di Giovanni Olivari ed Ubertino da Casale*, «Studi Medievali», s. 3, VI (1965), pp. 121-2. Vd. anche dello stesso la voce *Povertà*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. IV, Roma 1973, p. 633, e ancora *A proposito del cristianesimo di Dante: Gioacchino da Fiore, gioachimismo, spiritualismo francescano*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, vol. II, Roma, Bulzoni 1975, pp. 186-7. Cfr. MELLONE, *Il san Francesco di Dante...*, cit., p. 22.

e non a caso, sarebbe stata messa in discussione durante il pontificato di Giovanni XXII).

La domanda è pertanto: che tipo di “non proprietà” doveva essere secondo Dante quella della Chiesa? E la risposta non mi sembra dubbia. La ripetuta connessione del tema dell'*indisposizione* della Chiesa alla proprietà col tema della povertà di Cristo e degli apostoli è chiaramente un'indicazione nel senso di una pratica improntata all'*usus pauper*. Si rifletta sulla citazione evangelica del terzo libro della *Monarchia*, nel passo citato sopra, finalizzata alla dimostrazione della necessaria povertà della Chiesa: «Nolite possidere aurum, neque argentum, neque pecuniam in zonis vestris, non peram in via». Un passo di enorme significatività, se si ricorda che il precetto riferito da Matteo è tra le chiavi di volta della prospettiva pauperistica proprio del santo di Assisi<sup>21</sup>. L'accostamento tra povertà evangelica e povertà della Chiesa è anche nei versi del *Paradiso*: «Venne Cefàs e venne il gran vasello / De lo Spirito Santo, magri e scalzi, / Prendendo il cibo da qualunque ostello» (XXI, vv. 127-9); «Pier cominciò sanz'oro e san'argento, / E io con orazione e con digiuno, / E Francesco umilmente il suo convento» (XXII, vv. 88-90). È evidente l'analogia, implicita ed esplicita, stabilita nell'evocazione dantesca tra modello apostolico e vita dei regolari, e specialmente dei francescani. E il modello apostolico è prospettato con indubitabile riferimento all'*usus pauper*. Un'indicazione che per un verso serve a connotare il tipo ideale di povertà dei regolari, mentre i due termini dell'analogia così costituita, valgono, insieme, a delineare senza equivoco la natura della povertà della Chiesa, che, dovendo modellarsi su quella apostolica, non può non essere improntata all'*usus pauper*.

Dunque per questa una condizione di assoluta incompatibilità tra proprietà di beni materiali ed essenza storica e metastorica. La posizione di Dante è di assoluta severità. Una severità tutt'altro che fre-

---

21 La *Vita prima* di Tommaso da Celano (I, IX, 22) racconta dell'illuminazione avuta da Francesco quanto alla sua vocazione e alla sua missione (nel 1208 o nel 1209), meditando su Matteo X, 7-10 (uguali precetti trovava in Marco VI, 8-9, e Luca IX, 1-6). Fu questa la rivelazione di cui aveva detto lo stesso santo nel *Testamento* (17). In modo diverso raccontano l'episodio sia la *Legenda trium sociorum* (VIII, 25, 29) che la *Vita secunda* di Tommaso da Celano (X). Può esser utile ricordarsi che negli scritti di Francesco la frequenza di citazioni di Matteo prevale su quelle degli altri evangelisti (P. GRATIEN, *Histoire de la Fondation et de l'évolution de l'Ordre des Frères Mineurs au XIII siècle*, Parigi 1928, p. 83). Su questi temi vd. MINEO, *Il canto XI del Paradiso (La "vita" di San Francesco nella "festa di paradiso")*, in *Lectura Dantis Metelliana, I primi undici canti del Paradiso*, a cura di A. Mellone O.F.M., Roma, Bulzoni 1992, ora in *Dante: un sogno di armonia terrena*, vol. II, cit. Il Nardi riconosceva nella citazione di Matteo e nell'intero passo della *Monarchia* il segno di una precisa influenza di idee gioachimito-spirituali (*Dante e Celestino V, «Lettere italiane»*, IX (1957), p. 226).

quente al suo tempo, andando oltre lo stesso pensiero di un francescano rigorista come Ubertino da Casale relativamente alla possibilità e legittimità di un godimento di beni in proprietà e circa lo stesso tipo di uso da parte della Chiesa.

Per tutto questo il peccato di simonia da parte dei pontefici ha non solo l'aspetto soggettivo della colpa, ma induce anche una deformazione del compito essenziale della Chiesa e una devianza nella sua natura. La denuncia è nei confronti dell'istituzione. Anomalie di cui ha consapevolezza lo stesso dannato interrogato da Dante personaggio, il papa Niccolò III, che, forse memore della sua carica terrena, assume una funzione giudicante e costruisce un discorso di condanna di se stesso e dei suoi successori qui evocati, Bonifacio e Clemente. Lo stesso linguaggio adottato ha sentori apocalittici, se si guarda – ma non solo – alla forma dell'indicazione relativa a papa Clemente, indefinita e in prospettiva cosmica: «di ver' ponente, un pastor senza legge» (v. 83) È questa, ripeto, una specificità fondamentale del canto, che crea forte contrasto tra la realtà della pena, certamente ossessionante, e la consistenza psicologica del personaggio. L'anomalia fa sì che i pontefici che se ne rendono colpevoli svolgano agli occhi di Dante, in rapporto al suo giudizio sul carattere del momento storico in via di svolgimento, un chiaro ruolo di ordine apocalittico, quello appunto di incarnare un modo di proporsi delle situazioni del tempo dell'Anticristo.

Nei versi 106-11 del nostro canto si ha una particolare, inattesa, figurazione di due delle figure dell'*Apocalisse*<sup>22</sup>, evocate proprio per ricondurre il significato dell'operato dei tre papi alla realtà vista da Giovanni. E si capiscono ora pienamente la funzione e il senso del richiamo apocalittico iniziale, del quinto e del settimo verso. Ma non va sottovalutato, dal punto di vista dell'organizzazione narrativa, il fatto che, in rispondenza alla condizione soggettiva di cui si è detto, il clima di esecrazione e il linguaggio di condanna profetistica siano indotti dallo stesso dannato. È bene aver presenti anche le terzine che precedono e quelle che seguono i versi indicati (vv. 88-105, 112-17):

Io non so s'í mi fui qui troppo folle,  
ch'í pur rispuosi lui a questo metro:  
«Deh, or mi di: quanto tesoro volle

---

22 Un richiamo ne avverte in *Par.* XXVII, vv. 18-66, DAVIS, *Rome and Babylon in Dante*, in *Rome in the Renaissance. The City and the Myth*, ed. Paul A. Ramsey, Binghamton, NY, MRTS 1982, ora in trad. ital., col titolo *Roma e Babilonia in Dante*, in *Studi americani su Dante*, a cura di Gian Carlo Alessio e Robert Hollander, con introd. di Dante Della Terza, Milano, Franco Angeli 1989, p. 273.

Nostro Signore in prima da san Pietro  
 ch'ei ponesse le chiavi in sua balia?  
 Certo non chiese se non "Viemmi retro".

Né Pier né li altri tolsero a Matia  
 oro od argento, quando fu sortito  
 al loco che perdé l'anima ria.

Però ti sta, ché tu se' ben punito;  
 e guarda ben la mal tolta moneta  
 ch'esser ti fece contra Carlo ardito.

E se non fosse ch'ancor lo mi vieta  
 la reverenza de le somme chiavi  
 che tu tenesti ne la vita lieta,

io userei parole ancor più gravi;  
 ché la vostra avarizia il mondo attrista,  
 calcando i buoni e sollevando i pravi.

Di voi pastor s'accorse il Vangelista,  
 quando colei che siede sopra l'acque  
 puttaneggiar coi regi a lui fu vista;

quella che con le sette teste nacque,  
 e da le diece corna ebbe argomento,  
 fin che virtute al suo marito piacque.

Fatto v'avete dio d'oro e d'argento;  
 e che altro è da voi a l'idolatre,  
 se non ch'elli uno, e voi ne orate cento?

Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,  
 non la tua conversion, ma quella dote  
 che da te prese il primo ricco patre!»

La rappresentazione dei versi 106-11 fonde due simboli apocalittici, quello della meretrice che siede sulle vaste acque e quello della bestia che viene dal mare:

*Et venit unus de septem angelis [...], dicens: Veni, ostendam tibi meretricis magnae damnationem quae sedet super aquas multas cum qua fornicati sunt reges terrae [...] Et abstulit in desertum in spiritu, et vidit mulierem sedentem super bestiam coccineam, plenam nominibus blasphemiae, habentem capita septem et cornua decem<sup>23</sup>.*

Dante appunto assegna alla donna, che per analogia qui chiamerò «meretrice», gli attributi della bestia, attributi d'altra parte di doppia

---

<sup>23</sup> Apoc. XVII, 1-3.



valenza, come si sa, potendo anche significare i sette sacramenti o i sette doni dello Spirito santo e i dieci comandamenti. Ma, sia pure in forma di personificazione, una figura di «meretrice» era già apparsa nel canto XIII (v. 64) » – il termine è usato solo questa volta nel poema –, meretrice come «'nvidia»-malevolenza, dunque funzione satanica<sup>24</sup>. Si direbbe, ad una prima valutazione, che si tratti di una contaminazione voluta a fini di concentrazione e rafforzamento rappresentativi, essendo impossibile pensare ad un errore di lettura del testo biblico. Infatti il possibile equivoco – in ogni caso difficile da ammettere per varie ed ovvie ragioni – derivante da un erroneo collegare *habentem a mulierem* sarebbe stato certamente dissipato dal seguito del capitolo dell'evangelista, dove le due figure sono chiaramente distinte: «Ego dicam tibi sacramentum mulieris, et bestiae quae portat eam, quae habet capita septem, cornua decem»<sup>25</sup>. Se si esclude l'errore, sarebbe troppo semplice interpretare come infedeltà da parte di Dante<sup>26</sup>, e non si può dimenticare la mediazione della tradizione esegetica. Si dovrebbe comunque pensare, per spiegare tanta confidenza nei confronti del testo biblico, che il poeta non avesse ancora una sicura conoscenza dei valori simbolici delle varie figure agenti nella visione giovannea e pensasse a una loro reciproca fungibilità. Il che, se vero, porterebbe a riconsiderare i problemi di datazione che l'episodio ha proposto e a cui si è accennato. Mi sembra invece di poter proporre un'altra spiegazione.

Per capire a fondo è opportuno richiamare a confronto la figurazione purgatoriale in cui si ritrova il tema della meretrice e della bestia. Dante ha costruito nei canti del Paradiso terrestre una sua rappresentazione apocalittico-escatologica nella forma della visione di una serie di eventi di profondo significato allegorico e simbolico, che si presentano come una nuova *Apocalisse*<sup>27</sup>. Che queste vadano messe

---

24 L'«'nvidia prima» di *Inf.* I, v. 111.

25 *Apoc.* XVII, 7.

26 Quel che fa Bianca Garavelli, *Commento alla Divina Commedia*, vol. I, *Inferno*, Milano, Bompiani 1993, *ad l.*

27 *Purg.* XXXII, vv. 49 sgg., XXXIII, vv. 1-51. Studiattissimi questi da diversi punti di vista. Se ne veda la bibliografia essenziale in GIANNI GRANA, *Il canto XXXII del Purgatorio*, Torino, SEI 1961, pp. 8-9, 39-40. Per gli anni successivi si ricordi almeno PAUL RENUCCI, *Dante visionnaire de l'histoire*, «Bulletin de la Société d'Études Dantesques du Centre Universitarre Méditerranéen», XIV (1965). Di recente è tornato sull'argomento, ma riprendendo suoi saggi precedenti, PETER DRONKE (*L'Apocalisse negli ultimi canti del Purgatorio*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia», Firenze, 26-27-28 settembre 1986, a cura di Giovanni Barblan, Firenze, Olschki 1988), che però non tiene conto delle interpretazioni francescano-spirituali dell'*Apocalisse*. Non posso non rimandare, per una trattazione completa e più ampia dell'argomento, al mio *Gli Spirituali francescani e l'«Apocalisse» di Dante*, «La rassegna della letteratura italiana»,

in relazione con i commenti gioachimito-francescano-spirituali<sup>28</sup> all'*Apocalisse* e in particolare con certi passi dell'*Arbor vitae crucifixae Jesu*, del 1305, di Ubertino è stato a suo tempo affermato con decisione. Mi soffermerò qui sulla figurazione rappresentante lo «schiaffo di Anagni» e la «cattività avignonese», con cui ha inizio la più ampia e complessa delle figurazioni apocalittiche all'interno della visione complessiva:

Quel che rimase, come da gramigna  
vivace terra, da la piuma, offerta  
forse con intenzion sana e benigna,  
si ricoperse, e funne ricoperta  
e l'una e l'altra rota e 'l temo, in tanto  
che più tiene un sospir la bocca aperta.

Trasmutato così 'l dificio santo  
mise fuor teste per le parti sue,  
tre sovra 'l temo e una in ciascun canto.

Le prime eran cornute come bue,  
ma le quattro un sol corno avean per fronte:  
simile mostro visto ancor non fue.

Sicura, quasi rocca in alto monte,  
seder sovr'esso una puttana sciolta  
m'apparve con le ciglia intorno pronte;  
e come perché non li fosse tolta,  
vidi di costa a lei dritto un gigante;  
e basciavansi insieme alcuna volta.

Ma perché l'occhio cupido e vagante  
a me rivolse, quel feroce drudo

---

CXII (1998), e in *Pour Dante. Dante et l'Apocalypse, Lectures humanistes de Dante*, dir. de B. Pinchard, avec la collaboration de Ch. Trottmann, Paris, Honoré Champion éditeur 1998, ora in *Dante: un sogno di armonia terrena*, cit., vol. II. Rimando anche a MINEO, *Profetismo e apocalittica in Dante...*, cit. Una prospettiva di grande interesse per l'interpretazione dei canti dedicati al Paradiso terrestre (e non solo per questi) è quella di LINO PERTILE, *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso terrestre di Dante*, Ravenna, Longo 1998. Vd. ora anche CRISTALDI, *Dalle beatitudini all'«Apocalisse»*. *Il Nuovo Testamento nella «Commedia»*, «Lecture classensi», vol. XVII, a cura di N. Mineo, Ravenna, Longo 1988, p. 45 sgg., e *Un ipotesto biblico: l'«Apocalisse»*, «Lecture classensi», XXXVII. *Le tre Corone. Modelli e antimodelli della «Commedia»*, a cura di Michelangelo Picone, ivi, 2008, che fornisce anche utili aggiornamenti bibliografici. Per molti punti particolari si rimanda agli studi citati in questi saggi. Si veda anche V. STANLEY BENFELL, *Dante, Peter John Olivi, and the Franciscan Apocalypse*, in AA. VV., *Dante and the Franciscans*, a cura di Santa Casciani, Leiden - Boston, Brill 2006.

<sup>28</sup> Uso qui, per indicare l'ala francescana due-trecentesca più radicale, prevalentemente il termine *rigoristi*, storicamente più corretto.

la flagellò dal capo infin le piante;  
 poi, di sospetto pieno e d'ira crudo,  
 disciolse il mostro, e trassel per la selva,  
 tanto che sol di lei mi fece scudo  
 a la puttana e a la nova belva<sup>29</sup>.

Sono immagini modellate fedelmente sulle immagini apocalittiche<sup>30</sup> e sui dati derivabili dalle interpretazioni basso medievali del testo giovanneo, specie quelle di ambiente francescano-rigorista. Utile però un ricordo preliminare riguardo all'idea medievale del tempo storico. Le età, secondo la distribuzione fissata da Eusebio, poi con l'adattamento latino di Gerolamo, e Orosio e resa definitiva da Agostino (*In Ioan.*, tr. 2, 10-12), presente anche in Tommaso, sono sei, e la sesta va dalla venuta di Cristo alla fine del mondo (Agostino). È quindi quella in corso. La settima è la vita eterna. Tralascio altre ripartizioni. Il «millennio» di cui parlano i libri testamentari è il tempo che si svolge dall'avvento di Cristo e della *ligatio Satanae* e coincide con la sesta età. Poi, secondo questi, si ha lo scatenamento di Satana – tre anni e mezzo – e poi l'ultimo giudizio (Agostino). La riflessione di teologia della storia dei secoli del basso Medioevo, coi teologi francescani – specie Pietro di Giovanni Olivi e Ubertino da Casale – immetterà all'interno del millennio, o sesta età della storia del mondo, delle scansioni, i sette «stati» della storia della Chiesa, che alla fine del quinto e del sesto saranno soprattutto segnati dall'emergere della figura dell'Anticristo in tutte le sue varianti e dalla vittoria di Dio su di questo. Con l'ultima parte del millennio coincidono fine quinto e inizio sesto stato della storia della Chiesa, più o meno lunghi secondo le varie teorizzazioni e particolarmente drammatici. Dante sembrerebbe accedere in buona parte a queste rappresentazioni.

Secondo queste teorizzazioni il quinto stato è quello di più lunga durata, abbracciando i secoli dall'età di Giustiniano o di Carlo Magno, stando all'Olivi<sup>31</sup>, solo di Carlo Magno, stando a Ubertino<sup>32</sup>, sino alla fine del XIII secolo, ed è un tempo in cui la Chiesa vive una situazione di relativa stabilità e pacificazione nei rapporti col mondo ad essa esterno, ma è anche attraversata da un processo di progressiva mondanizzazione determinato dalla crescente opulenza e potenza

---

29 *Purg.* XXXII, vv. 136-60.

30 *Apoc.* XIII, 11 sgg.; XVII sgg. Il testo biblico è citato, naturalmente, dalla *Vulgata*.

31 Vd. MANSELLI, La «*Lectura super Apocalipsim*» di Pietro di Giovanni Olivi. *Ricerche sull'escatologismo medioevale*, Roma, Istituto storico per il Medioevo 1955, pp. 181, 202.

32 *Arbor vitae crucifixae Jesu*, con introd. e bibliografia di Ch. T. Davis, Torino, Bottega d'Erasmus 1961, V, 1.

terrena – accresciuta dalle nuove donazioni di Pipino e Carlo Magno –, a cui consegue l'abbandonarsi di molti fedeli all'eresia catara e valdese. È perciò, in complesso, un periodo di decadenza, causato proprio dall'eccesso di beni temporali. È questo il tempo in cui cominciano a profilarsi le figure dell'*Anticristo mistico* – Gioacchino e più decisamente l'Olivi introducono la distinzione tra un Anticristo mistico e uno *proprio*<sup>33</sup> –, della *bestia ascendens de terra*, di *Babylon*, della *meretrix*. Il simbolo della *bestia* è legato però a quello della *bestia ascendens de mari* del quarto stato, di cui è potenziamento e che pertanto rimane dominante nelle rappresentazioni dei commenti.

A partire da questo periodo l'interpretazione dell'Olivi discorda, come è naturale, da quella di Riccardo e non sempre coincide con quella di Gioacchino, mentre si avvale piuttosto della guida del pensiero storico di Sant'Agostino<sup>34</sup>. L'ultimo stadio di questa epoca *concorre*, è contemporaneo cioè, col primo stadio del sesto stato, che è aperto da Francesco – identificato con l'apocalittico angelo del sesto sigillo<sup>35</sup> – e in cui avrà luogo la dannazione di *Babylon*. Della fine del sesto o dell'inizio del settimo stato saranno poi la lotta e la vittoria finali contro l'Anticristo. Il settimo per Olivi ha inizio con la morte dell'Anticristo, per Ubertino con l'inizio del giudizio universale.

La *bestia ascendens de mari* è per Gioacchino simbolo dei Saraceni nel quarto stato, ma in generale rappresenta i popoli infedeli e i persecutori della Chiesa e dei cristiani, e tale interpretazione fa sua l'Olivi<sup>36</sup>. Per Gioacchino però questa può anche significare l'ipocrisia nella forma assunta nel quinto stato, come *bestia ascendens de terra*, e troverà la sua manifestazione in alcuni membri della Chiesa. Per l'Olivi essa si manifesterà senz'altro nella Roma papale e nel clero carnale<sup>37</sup>, mentre in Ubertino troviamo la decisa identificazione della *bestia* con Bonifacio VIII e Benedetto XI<sup>38</sup>. Le teste della *bestia* ne figurano i vizi: del

---

33 Vd. MANSELLI, *La terza età*, «*Babylon e l'anticristo mistico (a proposito di Pietro di Giovanni Olivi)*», «*Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio muratoriano*», LXXXII (1970); ID., *L'anticristo mistico. Pietro di Giovanni Olivi, Ubertino da Casale e i papi del loro tempo*, «*Collectanea franciscana*», XLVII (1977); ID., *Il problema del doppio Anticristo in Gioacchino da Fiore*, in *Geschichtsschreibung und geistiges Leben im Mittelalter. Festschrift für Heinz Löwe zum 65. Geburtstag*, a cura di Karl Hauck e Hubert Mordek, Colonia-Vienna, Böhlau 1978.

34 Vd. MANSELLI, *La «Lectura...»*, cit., p. 228.

35 Per il riconoscimento da parte dei francescani del Duecento del loro fondatore nell'angelo di *Apoc.* VII, 2, vd. STANISLAO DA CAMPAGNOLA, *L'angelo del sesto sigillo e l'"Alter Christus"*. *Genesi e sviluppo di due temi francescani nei secoli XIII-XIV*, Roma, Pontificia Università Antoniana 1971.

36 Vd. MANSELLI, *La «Lectura...»*, cit., pp. 100-1.

37 Cfr. MANSELLI, *La «Lectura...»*, cit., pp. 224, 226-7.

38 *Arbor vitae crucifixa*, cit., V, 8. Cfr. GIAN LUCA POTESTÀ, *Storia ed escatologia in U-*

primo il principale è la superbia, del secondo l'ipocrisia. Nella bestia che viene dalla terra, che ha due corna e parla appunto come un drago<sup>39</sup>, Gioacchino da Fiore riconosceva la «secta pseudoprophetarum» e l'Olivi uno «pseudopapa cum suis pseudoprophetis». L'Anticristo mistico per l'Olivi è molto probabilmente uno *pseudopapa*<sup>40</sup>, mentre Ubertino non specifica e dice solo che a lui si legherà in unione adultera la Chiesa di Roma<sup>41</sup>. Babylon è la moltitudine degli empi e dei peccatori per Gioacchino<sup>42</sup>, la Chiesa carnale costituita da tutti i cattivi fedeli, ecclesiastici e laici, per l'Olivi<sup>43</sup>, la Chiesa di Roma senz'altro per Ubertino<sup>44</sup>. La meretrice si identifica con Babylon. Indefinita invece rimane in questi commenti la figura dell'Anticristo *proprio*. L'Olivi propone solo l'ipotesi che si potrà trattare di un «apostata a statu christianitatis et altissime religionis»<sup>45</sup>.

Se confrontiamo queste interpretazioni con quelle dei commenti, per così dire, più convenzionali, quali quello di Riccardo da San Vittore o quello dello pseudoTommaso – che coincide per tanti versi con quello di Riccardo –, avremo la possibilità di capire l'orientamento e il senso delle scelte di Dante. Orbene, la *bestia ascendens de mari* per Riccardo rappresenta il potere dei sovrani pagani ed ha in sé anche la funzione dell'Anticristo, mentre quella che viene dalla terra rappresenta il potere dei falsi maestri e dei falsi re cristiani<sup>46</sup>. Queste due per lo pseudoTommaso sono il corpo della massa dei perversi e in quanto tali si identificano con l'Anticristo. La prima però, quando appare in una visione successiva<sup>47</sup>, sia per lo pseudoTommaso che per Riccardo rappresenta il diavolo. Babylon e la meretrice per l'uno e per l'altro sono la massa dei peccatori che seguono gli allettamenti del mondo. La sua azione per lo pseudoTommaso si identifica con quella della *bestia ascendens de terra*, con quella cioè degli *pseudoprofeti*. L'Anticristo inoltre – non c'è ovviamente la distinzione oliviana tra le due specie di Anticristo –, più precisamente, è il «principale caput» della *bestia* dalle sette teste e dalle dieci corna, cioè la *bestia ascendens de mari*, e rap-

bertino da Casale, Milano, Vita e Pensiero 1980, pp. 146 sgg.

39 Apoc. XIII, 11.

40 Vd. MANSELLI, *La «Lectura...»*, cit., p. 225.

41 *Arbor vitae crucifixae*, cit., V, 1.

42 Vd. MANSELLI, *La «Lectura...»*, cit., p. 102, n. 3.

43 Vd. MANSELLI, *La «Lectura...»*, cit., p. 226.

44 *Arbor vitae crucifixae*, cit., V, 1. Sulle posizioni da Gioacchino a Ubertino in merito all'identificazione della *meretrix* e della Chiesa di Roma, vd. DAVIS, *Roma e Babilonia in Dante*, cit., pp. 281 sgg.

45 Vd. MANSELLI, *La «Lectura...»*, cit., pp. 103-4, 230 sgg.; UBERTINO, *Arbor vitae crucifixae*, cit., V, 1.

46 Apoc. XIII, 1 sgg.; XVI, 18.

47 Ivi, XVII, 3 sgg.

presenta il potere dei principi *perversi*. Un suo significato per lo pseudoTommaso, in quanto è un significato del numero della bestia – il seicentosessantasei<sup>48</sup> –, è *Gigas*, Gigante<sup>49</sup>.

Come è evidente, le due serie di commenti coincidono, e parzialmente, solo nell'interpretazione del simbolo di Babylon e della *Meretrix magna*.

Riprendendo ora in esame la figurazione dantesca, possiamo riconoscere nell'istantaneo proliferare di piume sul carro e nel suo trasformarsi nella prima *bestia* apocalittica, quella che viene dal mare, il processo di temporalizzazione della Chiesa – tipico del quinto stato –, di cui fu premessa, nella concezione storica dantesca, la donazione costantiniana e di cui è condizione l'impovertimento spirituale causato, nell'epoca precedente, dall'attacco del drago, che, nello scritto giovanneo, è indicato appunto come causa della potenza della *bestia*<sup>50</sup>. Il nuovo mostro significa, nella linea della lettura gioachimito-spirituale e, in particolare, nella linea di Ubertino e quindi dei francescani più radicali, con uno spostamento del simbolismo dall'astratto al concreto, la Chiesa corrotta. È appunto l'eccesso di beni temporali, significato dalle piume, la condizione fondamentale della rappresentazione, e quella che dà il significato all'insieme<sup>51</sup>.

Sul carro trasformato in mostro, cioè nella realtà storica della Chiesa corrotta, generati da questa, si accampano quindi la meretrice e il gigante. Che la prima sia *l'antitipo* di Beatrice è cosa di quasi immediata evidenza, ma, se ne cerchiamo il significato in sé, in accordo con la maggior parte degli interpreti della *Commedia*, è da vedere in essa proprio la curia romana dei tempi di Bonifacio e di Clemente. Ne discende che Dante, anche se il significato dei simboli non coincide pienamente, appaia più vicino al pensiero dei francescani rigoristi che a quello dei commentatori tradizionali. E del resto l'identificazione con la Curia sembra derivare dal significato che Ubertino assegna alla *bestia ascendens de mari*. Dante assai difficilmente pensava, oltre che a Bonifacio, anche a papa Benedetto XI, come faceva Ubertino, ma certamente poteva pensare a Clemente V, che al tempo dell'*Arbor vitae crucifixae Jesu* non era ancora papa. Rimanga ben fermo però che Dan-

---

48 *Apoc.* XIII, 18.

49 Per la tradizionale identificazione di *Gigas* o *Teitan* (il sole), vd. le indicazioni di JEAN HEIN, *Enigmaticité et Messianisme dans la «Divine Comédie»*, Firenze, Olschki 1992, p. 389 n. Ma Dante non avrebbe potuto usare l'altro termine, perché per lui *Titan* è invece l'imperatore, Enrico VII, così chiamato in *Ep.* V, 3, e VII, 5. Ed è chiamato *sol* in *Ep.* VII, 7.

50 *Apoc.* XIII, 2.

51 Su questa linea ARSENIO FRUGONI, *Il canto XXXIII del «Purgatorio»*, in *Nuove letture dantesche*, vol. V, Firenze, Le Monnier 1972, pp. 237-9.

te, se può considerare falsi papi un Clemente e anche un Bonifacio, non è sulla linea di Ubertino quanto a considerare canonicamente illegittima la loro elezione<sup>52</sup>, ché essi per lui sono falsi papi, per così dire, dinanzi a Dio, non dinanzi agli uomini<sup>53</sup>.

Se, nel passo del *Purgatorio*, la meretrice è la Curia pontificia, tutto il resto della visione è interpretabile, secondo la tradizione dell'esegesi dantesca, come allusione ai rapporti tra questa e Filippo di Francia. E si dovrà ricordare che, secondo qualche studioso<sup>54</sup>, Dante nella settima epistola chiama Filippo «Golia»<sup>55</sup>. La figurazione di Filippo come «gigante» deriva a Dante direttamente dal commento all'*Apocalisse* dello pseudoTommaso<sup>56</sup>. È lecito chiedersi però, sul piano dell'analisi dei significati escatologico-apocalittici della visione, a cosa corrisponda e quali significati contenga il simbolo del gigante. La prima, quasi ovvia, risposta ci viene suggerita dallo stesso commento pseudo tomistico: il gigante è l'Anticristo<sup>57</sup>. Ritengo che sia quella giusta, ma non può esser assunta senza rafforzarla e definirla con una serie di riflessioni. Come si sa, al tempo della lotta contro l'Anticristo, le figure principali di questa non sono Babylon o la *meretrix*, ma da una parte l'Anticristo e lo *pseudoprofeta*, dall'altra i *duo testes*, l'angelo Michele, l'*Agnus* e il cavaliere dell'*equus albus*<sup>58</sup>. In questa parte della rappresentazione dantesca niente che possa richiamare siffatte figure. Bisogna quindi cercare alla domanda sull'identità del gigante una risposta in parte diversa e più complessa, che può esserci suggerita da certi aspetti della mentalità gioachimito-spirituale. In questi ambienti circolava la credenza, registrata dall'Olivi nel suo commento all'*Apocalisse*, nell'avvento, al tempo della venuta dell'Anticristo mistico, di un di-

---

52 Sono noti i passi della *Commedia* in cui Dante dimostra di riconoscere e riverire la funzione di vicari di Cristo anche di pontefici tralignanti e corrotti: *Inf.* XIX, vv. 100-2; *Purg.* XX, vv. 85-90. Per Ubertino e la sua teoria della illegittimità dei papi eletti dopo Celestino, vd. *Arbor vitae crucifixae*, cit., l. V, 8, pp. 462b e 466b.

53 Vd. *Par.* XXVII, vv. 22-4. Per l'opinione contraria riguardo all'interpretazione di questi versi, vd. Manfredi Porena, *Commento alla Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli 1950, *ad l.*; ma cfr. Natalino Sapegno, *Commento alla Divina Commedia*, Firenze 1985<sup>3</sup>, *ad l.*; Siro Chimenz, *Commento alla Divina Commedia*, Torino 1962, *ad l.*

54 Vd., ad esempio, ANGELO PENNA, voce *Golia*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. III, 1971. Ma, se si tiene conto del contesto, è preferibile riconoscere nel Golia dell'epistola re Roberto d'Angiò.

55 *Epist.* VII, 29.

56 *Expositio II in Apocalypsim*, in *Doctoris Angelici divi Thomae Aquinatis Opera omnia*, a cura di St. E. Fretté, Parigi, editore Vivès, voll. XXXI-II, 1876-1879, pp. 297 sgg.

57 Vd. FRANCESCO FLAMINI, *Il fine supremo e il triplice significato della "Commedia" di Dante*, «Giornale dantesco», IX (1902), p. 81; ENRICO PROTO, *L'Apocalissi nella Divina Commedia*, Napoli, Piero 1905, pp. 81, 102-17.

58 *Apoc.* XI, 3, XII, 7, XIV, 1, XIX, 11 sgg.

scendente di Federico II, che forte del suo impero, si sarebbe anche impadronito del regno di Francia, si sarebbe alleato ad altri cinque re ed avrebbe nominato uno *pseudopapa*<sup>59</sup>. Uno spiccato interesse desta inoltre in ambienti francescani rigoristi quel momento di passaggio dal quinto al sesto stato della Chiesa, in cui ha luogo la condanna e la punizione di Babylon. Questa avverrà – alla fine del secolo, il Duecento – ad opera di dieci re, che combatteranno contro Babylon – ma anche contro lo stesso Cristianesimo – e la distruggeranno. Si può presumere che Dante, fondendo e rielaborando questi elementi, abbia voluto rappresentare nel Gigante-Filippo il Bello una funzione dell'Anticristo, cioè il profetato re elettore di un falso papa e quella potenza mondana – costituita però, per i rigoristi, da re non cristiani – che avrebbe abbattuto Babylon. Queste vicende sono simboleggiate dal trafugamento del carro – spostamento della sede pontificia da Roma, sede della *bestia*, alla Provenza ed infine, nel 1309, ad Avignone – con l'implicita allusione a Clemente V, e dalla flagellazione della meretrice – lo schiaffo di Anagni –.

Per quanto riguarda la flagellazione – «quel feroce drudo / La flagellò dal capo infin le piante» – è il caso di rilevare una singolare, e non certo casuale, coincidenza con un'immagine della *Lectura...* oliviana. I contesti sono affini e diversi al tempo stesso. Olivi parla della corruzione della Chiesa, divenuta ormai totale: «[...] circa finem quinti temporis a planta pedis usque ad verticem est fere tota ecclesia infecta et confusa et quasi nova Babilon effecta»<sup>60</sup>. Dante si riferisce al corpo della donna. È, nella coincidenza, un gioco, non casuale si direbbe, di inversioni e sostituzioni: inversione nella struttura dell'immagine, nella linea capo-piante; sostituzione nei contenuti, per cui alla totalità oliviana di corruzione fa riscontro la totalità fisica della punizione.

Saremmo dunque in presenza di una figura che si accosta più alle caratteristiche dell'Anticristo mistico che a quelle dell'Anticristo proprio. Ma, se così è, Dante si allontana sul punto specifico della natura dell'Anticristo dalle posizioni dei francescani rigoristi, che lo riconoscono in uno *pseudopapa*, e si accosta a quelle degli interpreti tradizionali dell'*Apocalisse*, che lo riconoscono in un rappresentante del potere politico. E ciò è in sintonia con la concezione dantesca della storia, fondata sul riconoscimento del concorrere dei poteri spirituale e tem-

---

59 Vd. RENÉ DE NANTES, *Histoire des Spirituels dans l'ordre de Saint François d'Assise*, Convin-Parigi, Maison Saint-Roch 1909, p. 305; MANSELLI, *La Lectura...*, cit., p. 224. Il passo del commento oliviano si leggeva già in BALUZE-MANSI, *Miscellanea sacra*, Lucca, Vincentius Junctinius 1761-4, vol. II, p. 267.

60 MANSELLI, *La lectura...*, cit., p. 225.



porale al piano divino di svolgimento degli eventi mondani.

Come conseguenza di tutto questo possiamo ritrovare nel seguito della vicenda della meretrice e del gigante, dal momento della flagellazione, la simbolizzazione della *damnatio Babylon* del sesto stato.

A questo punto possiamo tornare al passo del canto XIX da cui siamo partiti. E mi sembra di poterne cogliere l'intenzione. Non si tratta di una contaminazione, ma di uno spostamento interno di destinazione e funzionalizzazione dei simboli. La donna corrisponde a quella apocalittica finché se ne rappresenta il potere attraverso l'immagine emblematica del *sedere sulle acque*; poi è un'altra cosa: una raffigurazione del suo stesso tempo passato, fatto di attributi positivamente virtuosi e salvifici – le sette teste e le dieci corna –. Una figurazione della Chiesa vista nella sua storia, dalle divine origini al tralignamento – il *puttaneggiare* –, dal suo essere «bella donna» (v. 57) all'essere meretrice<sup>61</sup>. Una originaria causa di questo, qui richiamata per analogia, può essere il tradimento di Giuda, evocato, e ne è la prima menzione

---

61 La tesi del Davis (*Roma e Babilonia*, cit., pp. 275 sgg.), che la donna rappresenti la «Roma pagana» e che il «marito» di cui si parla sia l'imperatore, crea più difficoltà di quante non possa risolverne. Senza «virtù» sarebbe l'imperatore, ma in un contesto che condanna i pontefici simoniaci, perché introdurre una denuncia antimperiale?

A suo tempo Graziolo dei Bambaglioli vedeva simboleggiata nella donna l'avidità; «Hec mulier est illa miserima avaritia que voluntates omnium ad implendum insatiabiles appetitus accendit, de qua per Ysayam legitur: "In capite omnium avaritia"» (*Il Commento dantesco di Graziolo de' Bambaglioli, dal «Colombino» di Siviglia con altri codici raffrontato*. Contributi di Antonio Fiammazzo all'edizione critica, Savona, Bertolotto e C. 1915, ad l.). Benvenuto da Imola spiegava: «autor noster vult quod ista meretrix magna et Babylonia magna sit gubernatio praelatorum ecclesiae romanae, sive curia romana, cui videntur ut plurimum posse propriissime adaptari quae posita sunt in praedicta figura. Primo enim est meretrix magna cum qua adulterati sunt reges et principes terrae, quia pro pecunia praelati dant eis magna divina et spiritualia et temporalia. Bestia super qua sedet meretrix est ecclesia Dei militans habens septem capita, idest septem dona spiritus sancti, vel septem virtutes, tres theologicas, quatuor morales, et decem cornua, idest decem praecepta legis. Et haec bestia est rubea sanguine martyrum: et haec meretrix bene sedet super aquas multas; nam, ut ipse Evangelista postea declarat, aquae multae sunt populi, gentes, linguae, quibus imperant ipsi praelati, sive sint Romae, sive Lugduni, sive Avinionis» (*Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, curante Jacobo Philippo Lacaita, Firenze, Barbera 1887, ad l.).

J. J. Berthier commentava: «Nelle Scritture, in ispecie nel *Cantico dei Cantici*, la virtù, il dovere, la sottomissione e l'unione a Dio, sono assimilati alle nozze, agli sponsali: quindi l'infedeltà a Dio è assimilata al contrario delle suddette cose. Dice il Landino: "L'Aquinate Tommaso scrive che l' simoniaco procura che la Chiesa, la qual è Sposa di Cristo, diventi gravida d'altri che dello Sposo, et la simonia fa che dovendo essa ingravidare dello Spirito Santo, ingravida dello spirito maligno"». Dante adopererà la stessa metafora nel *Purg.* XXXII, 153-155 (*La Divina Commedia con commenti secondo la Scolastica*, Inferno, Friburgo, Libreria dell'Università 1892-97, ad l.).

Tommaseo, *Commento cit.*, richiamava, in traduzione italiana, *Ezech. XVI*, 25: «A ogni capo di via edificasti un segno di prostituzione».

nel poema, dal Dante personaggio nel corso della sua rampogna e in rapporto, sia pur indiretto, con i comportamenti simoniaci: «l'anima ria» (v. 96). E potremmo pensare a un effetto semantico a distanza, *retrospettivo* se si vuole, per trascinarsi della funzione satanica, sopra ricordata, della «meretrice»-«nvidia» di cui aveva detto Pier delle Vigne.

In questo senso i simboli di questo passo integrano quelli della più ampia e impegnata figurazione apocalittica dei canti finali del *Purgatorio*. Il simbolismo dei passi apocalittici in questione della prima e della seconda cantica non sono infatti né identici né opposti. Ma si coglie un'altra differenza, e non di poco conto. Nei canti purgatoriali, nella meretrice e nella sua vicenda è da vedere certo la curia romana dei tempi di Bonifacio e di Clemente: lo schiaffo di Anagni e la cattività avignonese. Ma qui la condanna di Clemente è esplicita e distesamente motivata. Sembrerebbe che siano intervenuti fatti e convinzioni di cui ora dobbiamo renderci conto. Dico di passata che si dovrebbe tenere in maggior conto in generale il fatto che la stesura delle prime due cantiche è in sostanza coeva al pontificato di Clemente V (14 novembre 1305 - 20 aprile 1314).

Si ripropone anzitutto il problema di datazione cui si è accennato più volte. È bene riflettere di nuovo – anche dopo la magistrale messa a punto del Parodi<sup>62</sup>, con cui concordo in gran parte – su alcuni dati di fatto e sulle ipotesi che se ne possono dedurre. Stando ai versi 79-84, sembra chiaro che Dante conosca esattamente la data della morte di Clemente, avvenuta nell'aprile del 1314. Il dato quindi può essere stato aggiunto in occasione della probabile revisione della prima cantica, di cui già dicevo, della seconda metà del 1314<sup>63</sup> o di un tempo di poco antecedente. D'altra parte, sembra sicuro che il giudizio negativo di Dante nei confronti di questo papa sia stato determinato soprattutto dallo sdegno per l'*inganno* (*Par.* XVII, v. 82) da lui perpetrato ai danni di Enrico VII. Però, come diremo, si erano accumulate nel tempo anche altre forti ragioni per una condanna. Che nei versi del canto infernale non si parli dell'inganno si spiega facilmente, se si pensa, anche in questo caso, che altrimenti si sarebbe privato di fondamento tutto il sistema di annunci di rinnovamento delle prime due cantiche<sup>64</sup>.

Clemente appare all'orizzonte degli sdegni di Dante per la prima volta nel nostro canto. L'accenno del secondo canto infernale a una funzionalizzazione dell'impero al papato (vv. 13-24) e il fatto, come

62 PARODI, *La data della composizione...*, cit., p. 37.

63 Cfr. n. 13.

64 Così già PARODI, *La data della composizione...*, cit., p. 487, n.

dicevamo, che negli altri canti dell'*Inferno* i giudizi negativi su uomini di Chiesa siano di ordine esclusivamente religioso-morale e che non si denunciino responsabilità della Chiesa per la deviazione del genere umano, il trionfo della lupa, si potrebbero spiegare in rapporto a un'intenzione di Dante di non porre ancora in termini decisamente di differenziazione e distinzione il problema dei rapporti tra i due poteri universali proprio perché Clemente sino a un certo momento sembrava appoggiasse l'impresa di Enrico. E si diceva addirittura che avesse segretamente caldeggiato la sua elezione regale<sup>65</sup>. Decisivo è un passo della *Epistola V* (§ 30), databile tra ottobre e novembre del 1310, quando Enrico è già in viaggio per l'Italia e il poeta forse si accinge ad incontrarlo:

Hic est quem Petrus, Dei vicarius, honorificare nos monet;  
quem Clemens, nunc Petri successor, luce Apostolice benedic-  
tionis illuminat; ut ubi radius spiritualis non sufficit, ibi  
splendor minoris luminaris illustret.

Il riferimento è alla bolla *Exultet in gloria* dell'1 settembre 1310. Adirittura l'autorità imperiale è dichiarata minore rispetto a quella papale. E ancora nell'aprile del 1311, data della *Epistola VII* indirizzata ad Enrico, scagliandosi contro Firenze, Dante si richiama ancora all'appoggio del pontefice nei confronti di questo e ripropone la stessa valutazione del quadro dei rapporti tra i due poteri universali: «Vere in paternos ardet ipsa concubitus, dum improba procacitate conatur summi Pontificis, qui pater est patrum, adversus te violare assensum» (§ 26). Affiora tuttavia qualche preoccupazione riguardo ai tentativi di un rapporto esclusivo della città col pontefice. Tutto ciò però non contrasta affatto con i principi e i convincimenti generali che Dante manifesta nelle epistole, che, come ormai è quasi generalmente riconosciuto, si fondano sulla convinzione dell'origine divina e dell'autonomia del potere imperiale. Che è del resto, sappiamo, la sua posizione sia nella *Monarchia* come nella *Commedia*.

Per la posizione di Dante nei confronti di Clemente nei primi anni del suo pontificato – fu eletto, ricordo, nel 1305 – si deve tener conto anche di altri fatti, di solito non presi in considerazione dai dantisti. Penso alla politica seguita sino al 1309 nei confronti della Toscana e della Romagna, consistente nell'appoggio dato ai bianchi e ai ghibellini, allora perdenti. Una politica condotta dal 1306 direttamente dal cardinale Napoleone Orsini, già nemico di Bonifacio VIII – come poi lo sarà di Giovanni XXII – e fautore principale dell'elevazione di Cle-

65 MANSELLI, voce *Clemente V* dell'*Enciclopedia dantesca*, cit., vol. II, 1970.

mente al soglio pontificale. Un tentativo di intervento che alla fine – negli ultimi mesi del 1309 – risultò fallimentare per l'effettiva impotenza politico-militare della Curia. Clemente allora tolse il quinquennale interdetto su Firenze, anche per le pressioni del nuovo re di Napoli, Roberto d'Angiò, succeduto al padre qualche mese prima. Si può immaginare quale sia stata la delusione di Dante. È proprio un caso che la condanna di Clemente del XIX canto coincida con un riferimento negativo all'Orsini, riconoscibile nella denuncia della politica nepotistica di Nicolò III, di cui uno dei beneficiari fu proprio il cardinale Napoleone<sup>66</sup>? Aggiungo un altro dato di fatto, che certamente aveva minato la stima di Dante nei confronti di questo papa: l'aver favorito in ogni modo gli Angioini di Napoli e poi l'aver avallato addirittura nel 1309 la successione di Roberto a Carlo II a scapito di Carlo Roberto, figlio di Carlo Martello<sup>67</sup>, unico angioino stimato – e amato – dal poeta (vd. *Par.* VIII, vv. 67-75, IX, vv. 1-3). E si può aggiungere ancora in via di ipotesi la riflessione sul fatto che proprio col pontificato clementino, nel 1306, iniziasse il processo – conclusosi nel 1313 – per la canonizzazione di Celestino V. Dante poteva non aver gradito una tale iniziativa, data la sua opinione riguardo alle dimissioni di questo papa, dimissioni che aprirono la strada del papato al Caetani<sup>68</sup>. Sospetto e sfiducia nei confronti di papa Clemente è probabile cominciassero ad affermarsi già da allora. Ne potrebbe essere prova lo scarto tra canto XXIII e XXVII dell'*Inferno*, secondo quanto

---

66 Di lui si dice più ampiamente nel mio *Ancora su «Paradiso» XII, 106-45*, in *Miscelanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Napoli, Federico & Ardia 1993, pp. 573-4.

67 È osservazione di Francesco Torraca, *Commento alla Divina Commedia*, Napoli, Perrella 1905-1907, ad l.

68 Attendibili pagine di sintesi sulla questione quelle di FRUGONI, voce *Celestino V*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. I, 1970. Sulle reazioni suscitate dall'elezione di questo papa ricorderò soltanto LUIGI SALVATORELLI, *L'Italia comunale*, Milano 1940, p. 701. Che nell'innominata figura di *Inferno* III, vv. 59-60, si debba riconoscere Celestino V propende a credere anche il Frugoni. Si pensò addirittura che Dante potesse averlo conosciuto di persona (CHIMENZ, *Alighieri*, cit., p. 396; ma vd. FRANCESCO MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento alla Divina Commedia*, Firenze 1967, pp. 390 sgg.; PETROCCHI, *Biografia*, in *Enciclopedia dantesca*, *Appendice*, cit., pp. 17-8).

Per capire meglio, bisogna che ci richiamiamo alla mente il clima di intensificata accensione di polemiche e contrasti tra gli opposti gruppi francescani che caratterizza gli ultimi decenni del Duecento e l'atmosfera di diffusa attesa con cui si guardò da tante parti all'elezione e ai giorni di pontificato di Celestino, atmosfera di cui fu forse partecipe lo stesso poeta. E che ci ricordiamo delle polemiche discussioni esplose in seno all'ordine francescano sulla legittimità dell'elezione di Bonifacio e all'aperta ostilità nei suoi confronti da parte di certi gruppi di spirituali. Bonifacio avrebbe annullato tutte le disposizioni di Celestino in favore degli spirituali e avrebbe consentito che si aprisse un triste periodo di persecuzioni, repressioni e condanne nei loro confronti.

detto sopra. L'attacco contro Bonifacio può spiegarsi come fatto limitato solo al giudizio su questo papa oppure Dante cominciava a dubitare complessivamente della sinergia salvifica Chiesa e Impero nel tempo presente. La definizione *principe dei nuovi Farisei* può avere una portata decisiva. La vicenda relativa alla canonizzazione di Celestino, d'altra parte, potrebbe anche avere avuto un peso in ordine alla genesi della *Commedia*, e si potrebbe spiegare la presentazione antonomastica di Celestino nel canto III della prima cantica (vv. 59-60) come reazione di Dante a un fatto eclatante della cronaca contemporanea. Per di più legato in qualche modo alla questione francescana.

All'operato di Clemente egli doveva essere stato attento appunto anche in rapporto a tale questione. E sono ormai gli anni della seconda parte del suo pontificato. Le agitazioni e le polemiche tra i minori si erano sviluppate parallelamente a tutto il corso della sua vita ed erano giunte al punto di crisi proprio negli anni – dal breve papato di Celestino V in poi – in cui più vigile e tesa si era fatta la sua coscienza di cristiano e più attenta e sensibile la sua riflessione sul corso degli avvenimenti e sul destino terreno e ultraterreno degli uomini. Non possiamo sapere, per informazione documentaria, sino a che punto egli ne avesse seguito gli sviluppi e non è facile determinare i confini delle sue conoscenze di letteratura e di problematica francescane; diciamo tuttavia in via preliminare che non potremmo dubitare del suo interesse e della sua, se pur relativa, informazione riguardo a una questione di tal rilevanza da coinvolgere il giudizio sulla storia contemporanea e sulla funzione della Chiesa e che, per di più, lo coinvolgeva come toscano e come fiorentino<sup>69</sup>. Firenze e la Toscana appunto, oltre che luogo di soggiorno e di attività di insegnamento e di apostolato del maggior pensatore dello schieramento rigorista, il provenzale Pietro di Giovanni Olivi (1248-1298), e del suo più importante esponente nei primi decenni del Trecento, Ubertino da Casale (nato intorno al 1259, morto dopo il 1325)<sup>70</sup>, furono teatro<sup>71</sup> di accese ribel-

69 Mi si consenta di rimandare per questo e per altri punti di cui farò cenno al mio *Ancora su "Paradiso" XII, 106-45*, cit.

70 FRÉDÉRIC CALLAËY, *L'idéalisme franciscain spirituel au XIV siècle: Ubertin de Casale*, Lovanio 1911, pp. 43-4; ZEFFIRINO LAZZERI, *Primordi francescani e istituzione del Terz'Ordine di S. Francesco a Firenze*, «Studi francescani», XVIII (1921); FRANCESCO SARRI, *Pietro di Giovanni Olivi e Ubertino da Casale maestri di teologia a Firenze*, in «Studi francescani», XXII (1925). Tra i più recenti, vd. DAVIS, *L'istruzione a Firenze nel tempo di Dante*, «Speculum», XL (1965), ora in *L'Italia di Dante*, trad. ital. Bologna 1988, pp. 153-4; MANSELLI, *Firenze nel Trecento: S. Croce e la cultura francescana*, «Clio», IX (1973); ID., *Due biblioteche di «Studia minoritica»: Santa Croce di Firenze e il Santo di Padova*, in *Le scuole degli ordini mendicanti (secoli XIII-XVI)*, vol. XVII dei Convegni del Centro di studi sulla spiritualità medievale, Todi 1978.

71 Per le vicende degli spirituali di Toscana dopo il concilio di Vienne, vd. ANNA

lioni da parte di francescani appartenenti a quello schieramento e di decise repressioni da parte della Comunità. Queste, per di più, nella forma più esasperata, sono immediatamente successive al concilio di Vienne (24 ottobre 1311-6 maggio 1312) e quindi appartengono a un tempo – 1312-1313 – in cui Dante, vivendo il suo sogno di restaurazione imperiale, era sicuramente più che mai attento alle vicende di Toscana. In questa infatti in quei mesi operò Enrico VII. E sicuramente vi era anche lui<sup>72</sup>, prima nel Casentino, nella primavera del 1311, ospite dei conti Guidi, come attestano l'*Epistola* ai Fiorentini e quella allo stesso Enrico, del 31 marzo 1311 e del 17 aprile rispettivamente, scritte in Toscana, alla sorgente dell'Arno (VI, 6, 27, e VII, 8, 31), e le tre *Epistole* indirizzate all'imperatrice Margherita in nome della contessa di Battifolle dell'aprile-maggio dello stesso anno, poi a Pisa, nella primavera del 1312, in base alla famosa testimonianza petrarchesca<sup>73</sup>. Fatti, quali occupazioni di conventi e fughe di frati, processi inquisitoriali e bolle pontificie, non potevano non destare vasta eco, e Dante non poteva, verosimilmente, averli ignorati, lui che così bene poteva conoscerne le motivazioni<sup>74</sup>.

Ma negli anni immediatamente precedenti si era svolto un importante dibattito, prima dinanzi a una Commissione cardinalizia costituita da Clemente V e poi dinanzi ai padri del Concilio di Vienne, un concilio che affrontò problemi centrali della vita della Chiesa del tempo. Non sappiamo quanto Dante fosse informato delle fasi di tale dibattito e del contenuto delle memorie presentate dai delegati delle opposte fazioni<sup>75</sup>. Possiamo esser sicuri però che egli seguisse con estremo interesse in quegli anni gli atti del pontefice e gli avvenimenti più importanti della sua Curia per il legame tra questi e le sorti dell'impresa di Enrico in Italia<sup>76</sup>. D'altronde l'intervento pontificio nella questione francescana, provocato dalle inquietudini interne all'ordine e da pressioni politiche di varie potenze, e il fermento che pervade

---

MARIA INI, *Gli spirituali in Toscana*, in *Eretici e ribelli del XIII e XIV secolo*, a cura di Domenico Maselli, Pistoia 1974.

<sup>72</sup> NICOLA ZINGARELLI, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano 1931<sup>2</sup>, vol. II, pp. 612 sgg.; ROBERT DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, con introd. di Ernesto Sestan, Firenze, vol. III, 1960, p. 639; CHIMENZ, *Alighieri*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. II, Roma 1960, pp. 415-6, 421; PETROCCHI, *Biografia*, in *Enciclopedia dantesca, Appendice*, cit., pp. 42-3.

<sup>73</sup> *Familiares*, XXI, XV, 7, e *Seniles*, X, 2.

<sup>74</sup> UMBERTO COSMO, *Noterelle francescane*, «Giornale dantesco», VIII (1900), p. 181. Il movimento non rimase limitato all'ambiente clericale (FELICE TOCCO, *Studi francescani*, Napoli 1909, pp. 516 sgg.).

<sup>75</sup> Delle stesse agitazioni più che decennali degli spirituali di Provenza è probabile avesse notizie piuttosto incerte (COSMO, *Noterelle francescane...*, cit., p. 181).

<sup>76</sup> COSMO, *Vita di Dante*, Bari 1930, pp. 231-2.

tutto l'ordine proprio alle prime notizie di tale intervento avevano destato ampio interesse anche presso ambienti laici<sup>77</sup>. Tutto ciò porta a credere che egli potesse conoscere con relativa precisione i termini generali del dibattito assieme al dettato della bolla *Exiivi de Paradiso*, del 6 maggio 1312, con cui Clemente V aveva definito la questione, sancendo una linea di compromesso consistente nel conciliare la rigorosa povertà con la non obbligatorietà delle esortazioni della regola e dell'intero Vangelo. Una soluzione di compromesso che, ancora, poteva sembrare tipica del modo di agire del «pastor senza legge».

E intanto il giudizio sui papi si legava sempre più chiaramente alla teorizzazione del rapporto tra papato e impero. E si può essere indotti a pensare che a partire dalle vicende sopra ricordate Dante possa aver preso via via ad associare posizioni anticuriali e filoimperiali. Insomma il tempo della svolta potrebbe riconoscersi aperto a partire dal 1309 e compiuto soprattutto tra 1311 e 1312, e al marzo di questo secondo anno si fa risalire il chiaro segno del voltafaccia di Clemente nei confronti di Enrico<sup>78</sup>.

È significativo che nell'Epistola VI, del 31 marzo 1311, di poco anteriore all'ultima ricordata, Dante, proprio in rapporto al necessario dominio, voluto da Dio, del potere imperiale sulle «res humanas», aveva già accennato all'impotenza della Chiesa nell'assenza del potere imperiale: «solio augustali vacante, totus orbis exorbitat, quod naucleus et remiges in navicula petri dormitant» (§ 2-3). Un giudizio che assomiglia a quello dei versi 91-96 del canto VI del *Purgatorio*, ben più espliciti però. Del resto, come è stato spesso osservato, tutta la sequenza 3-4 dell'epistola coincide con vari luoghi dell'invettiva del canto purgatoriale. La posizione appunto nel poema cambia decisamente a partire dal canto VI del *Purgatorio* e soprattutto dal canto XVI, che pone per la prima volta l'equivalenza tra i due poteri universali, ambedue definiti «soli», e che, pertanto, non potrebbe essere anteriore alla primavera del 1311, e potrebbe proprio esser stato scritto subito dopo, da quando appunto – ancora la primavera del 1311 – il papa ha cominciato ad assumere un diverso atteggiamento, favorendo un accordo tra Enrico e Roberto di Napoli. Ma è possibile pensare per questi canti a una scrittura anche di poco anteriore, di qualche mese prima, perché nelle epistole – lo osservava già il Parodi nel saggio citato –, che venivano rese pubbliche immediatamente, è possibile che Dante, mentre la posizione antiimperiale di Clemente non era del tutto palese, potesse, per evidenti ragioni di opportunità politica, voler confermare un quadro di concordia tra i due massimi poteri.

77 CALLAEY, *L'idéalisme franciscain spirituel au XIV siècle...*, cit., p. 170.

78 DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, vol. IV, cit., pp. 629 sgg.

Nei canti finali poi, il XXXII e il XXXIII, nei versi dedicati alla rappresentazione apocalittica, la Chiesa del tempo – quella da Bonifacio a Clemente – è vista inappellabilmente come il luogo in cui trionfa l'anticristo e l'imperatore, il DXV appunto, è annunciato come il sicuro punitore e restauratore. Si può pensare dunque, ripeto da altra angolazione, che la stesura complessiva dell'*Inferno* – come quella del *De vulgari eloquentia* e del *Convivio* – appartenga a un tempo in cui i due poteri universali potevano apparire a Dante ancora convergenti in una comune volontà restauratrice e il Veltro, si può presumere, non avrebbe operato in funzione anticuriale e anzi sarebbe stato funzionale alla Chiesa<sup>79</sup>. Una tale condizione invece doveva apparirgli sempre più decisamente negata dai fatti negli anni di composizione del *Purgatorio*, quando i due poteri agiscono in un contrasto a suo vedere catastrofico, anche se di certo nella sua divinamente ispirata speranza transitorio. E a questo punto sarebbe stato utile e funzionale tornare sul canto XIX e fissare, facendola risalire profeticamente alla prima cantica, la condanna di Clemente V. Che, nel quadro complessivo, come lo abbiamo delineato, delle posizioni assunte in tutta la prima cantica nei confronti dei papi e del papato, ha una assoluta unicità per il rilievo e la globalità che Dante gli ha voluto conferire, con la deprecazione della donazione costantiniana e il coinvolgimento dell'istituzione relativamente al tempo preso in considerazione. Ma non contrasta con la linea complessiva della cantica, perché quella precedente, del VI canto, e seguente, del XXVII canto, di Bonifacio può funzionare dal punto di vista narrativo come anticipazione e conferma.

Non farebbe difficoltà, quanto alla tesi dell'intervento d'autore dopo il 1314, la differenza tra la rappresentazione apocalittica di questo canto e quella del Paradiso terrestre, poiché si può ipotizzare che anche questa parte sia stata aggiunta nel canto in un momento successivo e nell'intento, come si è cercato di dimostrare, di fissare una diversa prospettiva.

Al riguardo e in conclusione, credo si possa riconoscere la parte modificata a seguito dell'intervento successivo sul primo testo – forse di rampogna più generica della simonia – a partire dal verso 79, quando, come dicevo, il pontefice qui incontrato assume lui stesso un animus e un ruolo profetistico.

*Università degli Studi di Catania*

---

<sup>79</sup> Sulla problematica relativa al Veltro si tenga conto ora dell'aggiornata e sottile riflessione di CRISTALDI, *Inchiesta sul Veltro*, cit.



FRANCESCO TATEO

## IL CANTO XXIII DELL'INFERNO

L'analogia del modulo narrativo di *Inf.* XXIII con quello di *Inf.* X non ha un'evidente ragione significativa, ma va segnalata nonostante il rischio di farla apparire una ripetizione, o meglio un'imitazione di se stesso da parte dell'autore. Ma il ripetersi della situazione narrativa con un'evidente ricerca di *varietas* è funzionale all'approfondimento reciproco dei sensi, alla stregua dell'intratestualità.

Il procedere solitario dei due pellegrini introduce un'atmosfera di incubo nel canto X dell'*Inferno*, quando Dante e Virgilio s'incamminano nella città di Dite lasciando dietro di sé la palude stigia e l'ostacolo dei diavoli che la custodiscono («Io vidi più di mille in su le porte / da ciel piovuti, che stizzosamente / dicean: "chi è costui che senza morte / va per lo regno de la morta gente?"», VIII, 82-85). Liberi dall'ostacolo i poeti entrano nelle mura della città, ma il paesaggio è deserto, sembra non esserci alcuno, e infatti le anime sono nascoste nei sepolcri, i sepolcri nei quali gli eretici si sono da se stessi rinchiusi credendo all'unica realtà del proprio corpo, dell'involucro della loro anima. L'immagine del sepolcro era però collegata nelle parole evangeliche a quella dell'ipocrisia dei Farisei, anch'essi, come gli eretici, dimentichi della realtà della loro anima e sepolti – come vedremo – sotto il peso del loro pesante fardello.

Nella desolata bolgia sesta, anch'essa distinta da una sorta di muraglia dalle cinque bolge precedenti, ma con l'ulteriore ostacolo dovuto alla rottura di un ponte, i poeti s'incamminano all'inizio del nostro canto:

Taciti, soli, e senza compagnia,  
n'andavam l'un dinanzi e l'altro dopo  
come frati minor vanno per via.  
(vv. 1-3)

All'inizio del canto X, fra le tombe che nascondevano i peccatori, Dante e Virgilio si erano incamminati osservando lo stesso ordine che ora viene chiarito con la similitudine dei frati francescani: «Ora sen va

per un secreto calle, / tra 'l muro de la terra e li martiri, / lo mio maestro, e io dopo le spalle». Quel «secreto calle» alludeva alla solitudine, una medesima atmosfera di incubo e di attesa avvolge i pellegrini. Della colorita similitudine dei frati minori, che si aggiunge ora al *topos* narrativo, il lettore – com'è noto – conoscerà la ragione più tardi, quando le due ombre incontrate nella bolgia degli ipocriti sembreranno anticipate dalle figure dei due pellegrini con la debita differenza che c'è fra la devozione regolare dei frati minori assimilati ai viandanti «taciti e soli» e la colleganza criminale dei due frati gaudenti. Ma l'analogia degli *incipit* tra decimo e ventitreesimo canto è tuttavia corroborata dal riscontro fra gli antecedenti delle due sequenze, quando pensiamo che la palude stigia che precedeva l'ingresso nella città di Dite aveva visto Filippo Argenti attuffarsi nella broda del fiume fangoso vittima della vendetta dei suoi consimili, e la bolgia dei barattieri aveva visto poc'anzi tuffarsi nella pece bollente Ciampolo: due strumenti di pena assai simili la palude e il lago di pece; quando pensiamo – ripeto – all'ostacolo dei diavoli che appaiono solo in questi due luoghi dell'inferno e alla difficoltà che nell'uno e nell'altro caso ha mostrato di fronte al suo allievo Virgilio, prima sbeffeggiato, poi ingannato dai custodi infernali.

Ma, soprattutto, sembra che Dante abbia voluto richiamare l'attenzione sulla somiglianza delle due sequenze, quando ha fatto cominciare l'episodio del canto X con l'apostrofe del personaggio spuntato dall'interno di un sepolcro («O tosco che per la città del foco / vivo ten vai così parlando onesto, / piacciati di restare in questo loco»), e l'episodio di *Inf.* XXIII con le parole di uno dei due dannati accortosi che Dante non solo è vivo, ma è toscano, riconoscendolo dall'accento:

Quando fuor giunti, assai con l'occhio bieco  
mi rimiraron senza far parola;  
poi si volsero in sé, e dicean seco:  
«Costui par vivo a l'atto de la gola;  
e s'e' son morti, per qual privilegio  
vanno scoperti de la grave stola?».  
Poi disser me: «O Tosco, ch'al collegio  
de l'ipocriti tristi se' venuto,  
dir chi tu se' non avere in dispregio».  
(vv. 85-93)

L'episodio, in realtà, questa volta è connotato da una ricorrente nota comica, poiché la pesantezza dei coperchi sospesi sulle tombe degli eretici sono sostituiti dalle cappe di piombo che impediscono agli ipo-

criti di sfuggire alla loro pena e li obbligano ad una lentezza che entra in conflitto con la loro volontà di uscirne:

Ristetti, e vidi due mostrar gran fretta  
de l'animo, col viso, d'esser meco;  
ma tardavali 'l carco e la via stretta.  
(vv. 82-85)

Anzi su questa antitesi si gioca il comico della loro situazione. Non possono che procedere lentamente e sembra loro che Dante e Virgilio corrano («E un che 'ntese la parola toska, / di retro a noi gridò: "Tenete i piedi, / voi che correte sì per l'aura fosca"», vv. 76-78), e vorrebbero correre anche loro. L'agilità della mente è invece ben raffrenata dalla pesantezza dell'abito che essi stessi hanno fatto valere a suo tempo per nascondere l'inganno. La «grave stola» di cui gli abitanti della sesta bolgia vedono scoperti i viandanti, è allusiva anch'essa del costume ecclesiastico, ed è una metafora che ribadisce il riferimento della pena, come si vedrà, alla fondamentale categoria dei religiosi cui il peccato si addice:

Elli avean cappe con cappucci bassi  
dinanzi a li occhi, fatte de la taglia  
che in Clugnì per li monaci fassi.  
Di fuor dorate son, sì ch'elli abbaglia;  
ma dentro tutte piombo, e gravi tanto,  
che Federigo le mettea di paglia.  
(vv. 61-64)

La descrizione è, ovviamente, tutta allusiva della colpa, se i cappucci bassi aggravano la pena impedendo la vista, ma possono riferirsi all'uso di servirsi del cappuccio calato sugli occhi per nascondere con lo sguardo le intenzioni; se l'antitesi fra il dorato del rivestimento e la pesantezza e viltà della materia rappresenta una sorta di glossa allo stesso vocabolo di "ipocrisia", e cioè la malizia nascosta sotto l'oro delle apparenze. Inoltre la citazione del vestito monastico del più prestigioso ordine religioso, i cluniacensi, intende interpretare, come meglio vedremo, il peccato come tipico della categoria dei religiosi.

Ma nei versi citati si affaccia, attraverso un'iperbole apparentemente neutra («ma dentro tutte piombo, e gravi tanto, / che Federigo le mettea di paglia»), la connotazione ironica che accompagna la rappresentazione comica di questi frati, comica nel senso che diamo generalmente in Dante a questo attributo. È significativo che un critico

come il Bertoni, che pur segnalava con finezza l'alternarsi della velocità e della lentezza nel ritmo del canto, vi escludeva ogni segno di umorismo<sup>1</sup>; ma è proprio la tragicità del canto di Farinata, la cui situazione in parte si riflette in questo, che ci aiuta a riconoscere le sfumature comiche affidate alle parole nelle quali Dante sembra compiacersi della pena e della forma di contrappasso come con soddisfazione aveva accolto la scena del tuffo di Filippo Argenti e di quello dei barattieri. In realtà la continuità col canto precedente, esplicitamente comico, è segnata dalle terzine iniziali nelle quali Dante trova il modo di ricondurre il lettore al "ludo" – così lo aveva chiamato –, cioè alla farsesca scenetta recitata da diavoli e barattieri. La necessità di spiegare un'ulteriore variante dantesca nel collegamento significativo dei canti giustifica – a mio parere – l'indugio che faremo su quella che rimane comunque una *crux* della *Commedia*.

Il riferimento all'episodio conclusivo del canto precedente, il «ludo», la scena che vede coinvolti la figura di un barattiere e i diavoli che lo vogliono acciuffare, non può voler dire, nella segnaletica dantesca, se non che i due canti dei barattieri e degli ipocriti si "accoppiano", tanto per usare il vocabolo che adopera lo stesso poeta per dirci che la scenetta alla quale aveva testé assistito gli faceva ricordare, ora che si accinge a trattare del peccato punito nella bolgia successiva, una famosa favola di Esopo. Dante in verità si mostra consapevole di segnalare un'analogia non facilmente percepibile fra la scenetta rappresentata nel canto dei barattieri e la favola della rana e del topo, quando dice che quest'ultima gli era venuta in mente pensando ai tratti essenziali di quel che testé aveva visto, dal momento che ha bisogno di invitare il lettore a concentrarsi solo sul principio e sulla fine delle due sequenze, il ludo dei barattieri e la favola d'Esopo:

Volt'era in su la favola d'Isopo  
lo mio pensier per la presente rissa,  
dov'el parlò de la rana e del topo;

---

1 GIULIO BERTONI, *Il canto XXIII dell'Inferno*, in *Lecture dantesche*, a cura di Giovanni Getto, Firenze, Sansoni 1955, pp. 435-437. Al Bertoni, che non vede nel canto dantesco né umorismo, né satira, sembra piuttosto che Dante «senta scendere in se medesimo un'ombra di avvillimento e che gli tremi nell'animo una rassegnazione che anch'essa, meglio che nell'*Inferno*, parrebbe confacente e propria al regno della redenzione e della purgazione». Questo eccessivo abbandonarsi del Bertoni ad impressioni discutibili e a schemi preconcepi, gli fa trovare che il canto è in tono minore e «si svolge senza fremiti improvvisi e senza intense vibrazioni». Di qui anche il rifiuto di vedervi emergere la satira contro il clero, la quale in Dante sarebbe invece impetuosa e violenta, «mentre il tono di tutto il canto, il ritmo dell'animo di Dante, è qui somnesso, pacato, soffuso di malinconia».

ché più non si pareggia 'mo' e 'issa',  
 che l'un con l'altro fa, se ben s'accoppia  
 principio e fine con la mente fissa.

(vv. 4-9)

La favola d'Esopo, dunque, nella quale un topo chiede aiuto ad una rana per attraversare una fossa d'acqua, e viene ingannato dalla rana che lo lega alla sua zampa e poi s'immerge nell'acqua, costringendo il topo a cercare di uscirne fino a che un nibbio afferra l'uno e l'altra, avrebbe il principio e la fine uguali al principio e alla fine del presente "ludo". Per recepire dunque questa somiglianza il lettore dovrebbe non tener conto della storia complessiva, con le particolarità del suo svolgimento, e rimaner fermo ai due soli momenti iniziale e finale, collegandoli forse, perché questo vuol dire «con la mente fissa», non semplicemente "con attenzione", che sarebbe una raccomandazione banale. Il corollario dantesco, presentato come un'associazione mentale («volt'era»), funge in effetti da codicillo morale al raccontino tragicomico del canto precedente, come nella favola antica: l'inganno non paga, perché l'ingannatore alla fine soccombe con l'ingannato. In questo sembrerebbe consistere il senso morale del "ludo", come appunto nella favola d'Esopo, se consideriamo la conclusione della versione latina di Fedro: «Sic saepe intereunt aliis meditantes necem», ("questo avviene a chi medita la morte altrui, che va in rovina insieme all'ingannato"). Tuttavia questa interpretazione comporterebbe – come si dice in autorevoli commenti – che s'identificasse il "principio" con l'inganno di Calcabrina, il quale finge di adirarsi col dannato e di voler afferrare il barattiere che sfuggiva alla sevizia dei diavoli tuffandosi nella pece, e quindi di andare in aiuto di Alichino, come la rana aveva promesso al topo di collaborare, mentre intende in effetti azzuffarsi con lo stesso Alichino, per cui preferiva che il dannato sfuggisse in modo da avere il pretesto di scontrarsi con il collega. E proprio lo scontro avrebbe portato al danno di entrambi, poiché entrambi cadono nella pece, come topo e rana caddero nelle grinfie del nibbio.

Qualcosa non funziona in questa interpretazione, perché, quantunque Dante ci avverta di non tener presente se non il principio e la fine della favola, anzi proprio per questo, l'azione di Calcabrina che si lancia contro il dannato il quale improvvisamente si sottrae con un tuffo agli uncini dei diavoli non può assumersi come un inganno. Egli – è vero – finge, adirandosi, che gli interessi di più afferrare il dannato, mentre desidera azzuffarsi con il compagno, ma in questo caso l'atto che dovrebbe corrispondere al "principio" non pare assimilabile a quello iniziale della favola, che è un'esplicita richiesta e offerta di

aiuto.

Nel racconto di *Inf.* XXII l'ingannevole offerta di aiuto proviene invece, inequivocabilmente, dal barattiere, il quale promette di fungere da richiamo degli altri dannati, ingannandoli, in modo tale da offrire ai diavoli la possibilità di accismarli, mentre si tuffa ingannando i diavoli stessi con i quali sembrava essersi accordato. Insomma, il fatto che Ciampolo finga di ingannare i compagni, ma ha l'intenzione di ingannare i diavoli, quello che Alichino aveva bell'è previsto («Odi malizia!»), costituisce il punto in cui comincia il «nuovo ludo» del racconto, come Dante lo aveva chiamato avvertendo il lettore della scenetta che andava a incominciare (*Inf.* XXII, 118): il dannato «salta», e come l'anatra «s'attuffa», allo stesso modo che la rana, nella favola, «subito fundum fluminis petens se mergit ("s'attuffa")». A Dante la favola di Esopo viene a mente, nonostante i termini diversi della vicenda, per quei due tuffi nella pece, all'inizio e alla fine, che corrispondono al tuffo iniziale che fa la rana per danneggiare il topo, e al tuffo che rana e topo fanno insieme perché legati, finendo preda del nibbio. Nel "ludo" dantesco qualcosa non corrisponde alla favola, ma le corrisponde il «principio», appunto il tuffo in cui consiste propriamente l'inganno del barattiere che aveva invece promesso di richiamare, rimanendo fuori della pece, i compagni, e la «fine». Per questo Dante avverte di non tener conto delle differenze fra i termini propri della favola e quelli del "ludo" al quale aveva assistito (la rana che lega il topo alla sua zampa e che tenta di affogarlo immergendosi; il dannato che s'immerge per sfuggire ai diavoli e i diavoli che cadono nella pece). La «fine» vede i due diavoli azzuffarsi ed essere entrambi "ghermi" dalla pece per la loro rissosità, come rana e topo sono "ghermi" dal nibbio. Il ricordo della favola, favorito dall'analogia dei due tuffi, va assunto dunque come esegesi del "ludo": l'inganno ricade sull'ingannatore.

Ma attraverso la favola ridotta nei suoi termini essenziali, in modo da corrispondere alla scenetta infernale, il poeta ha concepito la malizia dei barattieri e dei diavoli che li custodiscono come un intreccio fra imbroglio proprio dei barattieri e menzogna propria degli ipocriti. Ciampolo, che ne sa una più del diavolo, finge di ingannare i suoi compagni e favorire la giustizia da parte dei diavoli, mentre i diavoli danno un esempio di malizia degna dei barattieri di cui sono custodi, fingendo di esercitare la giustizia mentre assecondano la loro rissosità.

E intanto il pellegrino si rende conto di quanto è avvenuto, proprio riflettendo sulla disavventura dei diavoli, adombrata nella favola che gli torna alla mente, e viene assalito dalla paura che essi vogliano vendicarsi, data la loro natura maligna:

E come l'un pensier de l'altro scoppia,  
 così nacque di quello un altro poi,  
 che la prima paura mi fé doppia.  
 (vv. 10-12)

Le rime, che in *Inf.* XXII il poeta chiamerà «aspre e chioce», si raggruppano in questa parte iniziale del canto, in sintonia con la degradata raffigurazione di un mondo politico e religioso inquinato dalla frode e dal tradimento, in un contesto di violenza (“rissa, issa, fissa, accoppia, scoppia, doppia; beffa, gueffa, s’aggueffa, dopo, topo” – le prime tre rime usate solo in questo caso in tutta la *Commedia*, l’ultima con molta parsimonia, in casi eccezionali). Esse corrispondono a quelle, similmente rare, della parte finale del canto precedente, cui si riferisce la glossa erudita dell’episodio (“sotto, botto, rotto, difetto, sospetto, petto, compagno, grifagno, stagno, s’attuffa, buffa, zuffa”).

Il poeta, in effetti, riflettendo sulla disavventura dei diavoli dovuta all’inganno di Ciampolo e quindi alla sua propria curiosità di sapere chi fosse, e ricordando la paura che gli era sopravvenuta, prepara il pretesto per svolgere altre due sequenze allusive dell’episodio fondamentale del canto, che consiste nella rappresentazione degli ipocriti. Dante personaggio si fa i conti e, quantunque abbia già sperimentato il rischio di esprimere il suo timore a Virgilio, che non dovrebbe aver bisogno di consigli e di esortazioni, manifesta con parole la paura che gli fa arricciare i peli e lo fa camminare guardingo, dietro alla guida:

Già mi sentia tutti arricciar li peli  
 de la paura, e stava in dietro intento,  
 quand’io dissi: «Maestro, se non celi  
 te e me tostamente, i’ ho pavento  
 de’ Malebranche: noi li avem già dietro:  
 io l’imagino sì, che già li sento».  
 (vv. 19-23)

Virgilio apprezza questa sincerità, ripagandola della medesima sincerità: anche lui aveva avuto la medesima preoccupazione e si era perfettamente incontrato con il pensiero del discepolo. Glielo confessa aggiungendo un’osservazione sulla perspicuità del suo atteggiamento che gli aveva dimostrato i suoi intimi sentimenti prima che li esprimesse, che è una sorta di anticipazione, di senso contrario, della figura degli ipocriti. Loro saranno impenetrabili sotto il saio e il cappuccio di

piombo, e invece i sentimenti di Dante erano trasparenti agli occhi di Virgilio più che se quest'ultimo fosse uno specchio che riflettesse l'immagine esterna della persona: «di piombato vetro» in realtà è una perifrasi per anticipare il piombo opaco degli incappucciati della bolgia:

E quei: «S'io fossi di piombato vetro,  
 l'immagine di fuor tua non trarrei  
 più tosto a me, che quella dentro impetro.  
 Pur mo venieno i tuo' pensier tra ' miei,  
 con simile atto e con simile faccia  
 sì che d'intrambi un sol consiglio fei.  
 (vv. 25-30)

La circonlocuzione di Virgilio, per dire quello che altra volta le guide ultraterrene dicono al pellegrino per fargli intendere che conoscono il suo pensiero, sarebbe una eccessiva amplificazione se non contenesse l'allusione che è stata giustamente segnalata. «S'io fossi uno specchio non rispecchierei la tua figura esterna, come, essendo io un'anima dell'aldilà e non uno specchio, ho il privilegio di riflettere il contenuto interno della tua mente». Un colloquio esplicito, cordiale, s'istituisce fra il maestro che manifesta le sue intenzioni e il discepolo che si è tutto affidato a lui: è l'esempio migliore per far risaltare in atto, per contrasto, il peccato degli ipocriti, i quali invece non mancheranno di esprimersi – vedremo – con qualche sospetta reticenza.

Ma Virgilio non solo parla, sibbene agisce con perfetta sincerità, mettendo subito in pratica una premura verso il discepolo, paragonabile all'affetto di una madre:

Lo duca mio di subito mi prese,  
 come la madre ch'al romore è desta,  
 e vede presso a sé le fiamme accese,  
 che prende il figlio e fugge e non s'arresta,  
 avendo più di lui che di sé cura,  
 tanto che solo una camiscia vesta;  
 e giù dal collo de la ripa dura  
 supin si diede a la pendente roccia,  
 che l'un de' lati a l'altra bolgia tura.  
 (vv. 37-45)

La similitudine comincia con il ricordo dell'amore materno, segnato dalla premura e dalla fretta e si conclude, dopo un altro indugio



sulla più breve comparazione dell'acqua spinta dalle pale del mulino, con la menzione del petto al quale Virgilio stringe Dante come la madre il figliolo. Non c'è affetto più grande di quello materno, quando è sincero a tal punto da superare quello dell'amicizia e da far superare l'amore di se stessa:

Non corse mai sì tosto acqua per doccia  
a volger ruota di molin terragno,  
quand'ella più verso le pale approccia,  
come 'l maestro mio per quel vivagno,  
portandosene me sovra il suo petto,  
come suo figlio, non come compagno.  
(vv. 46-51)

È molto suggestivo il rimando biblico che Mario Scotti ha fatto recentemente<sup>2</sup> per integrare questa similitudine della madre premurosa nel senso complessivo del canto. In effetti il famoso *exemplum* biblico di Salomone, che ordinando di tagliare in due il bambino conteso dalle due presunte madri, scopre la vera madre contro la falsa in colei che si preoccupa della sorte del bambino, permetterebbe di identificare con la falsa madre l'ipocrisia e con la premura della vera madre la sincerità. Convince soprattutto che il commento di Agostino all'*exemplum* biblico parli espressamente di *hypocrisis*<sup>3</sup>. Ma il testo biblico era troppo autorevole perché Dante potesse mancare di alludervi anche minimamente, se ad esso intendeva riferirsi, mentre il poeta, che può aver avuto benissimo quel testo fra i suoi referenti della distinzione fra sincerità e ipocrisia, ci offre un esempio di vera premura, quella della madre che supera ogni pudore pur di salvare il figlio, più di quanto possa fare un "compagno": Virgilio supera la premura dovuta da parte di una guida o di un amico legato dalla stessa sorte. La sua disinteressata premura si oppone ai finti servigi dell'ingannatore, barattiere o ipocrita che sia. Vi vedrei perciò piuttosto le premesse per far scivolare la polemica contro i Farisei, che poteva confondersi con la generale denuncia della menzogna, verso l'attuale polemica contro

---

2 MARIO SCOTTI, *Il canto degli ipocriti (If XXIII)*, in *Contesti della Commedia*, «Lectura Dantis Fridericiana 2002-2003», a cura di Francesco Tateo e Daniele Maria Pegorari, Bari, Palomar 2004, pp. 155-197. Alle note di questo saggio si rimanda anche per una ben selezionata e discussa bibliografia del canto stesso.

3 AGOSTINO, *Tractatus de iudicio Salomonis inter duas mulieres meretrices*; TOMMASO, che riprenderebbe Agostino, definisce l'ipocrisia come simulazione di giustizia (cfr. SCOTTI, op. cit., pp. 181-185). Ma soprattutto la definizione di Tommaso ci rimanda alla generica definizione della frode impressa nella figura di Gerione, simbolo di tutto Mabelbolge perché ha «la faccia d'uom giusto».

l'ipocrisia religiosa, non essendo l'ipocrisia semplicemente "falsità", simulazione, ma azione malvagia che si ammanta delle false apparenze della bontà. Non per altro a rappresentarla sono chiamati i frati gaudenti che coprono sotto l'apparenza della vita monastica l'azione maligna. La descrizione dei dannati, che mediante il contrappasso dimostrano il loro peccato, si ispira all'abito monastico e ai modi tipici di quella genia che vuole apparire quello che non è:

Là giù trovammo una gente dipinta  
che giva intorno assai con lenti passi,  
piangendo e nel sembiante stanca e vinta.

(vv. 58-60)

Il riferimento al colore, come spiegherò dopo, dorato delle cappe, tanto da abbagliare, ricalca l'etimologia isidoriana del vocabolo *Hypocrita*<sup>4</sup>, ossia rivestito d'oro per nascondere il piombo che è immagine della gravità del peccato; i lenti passi sono una ironica riproduzione dell'uso monacale di procedere lentamente come segno di ponderata compostezza, il pianto e l'abbattimento rivelato nell'atteggiamento del corpo sono insieme l'effetto della pena, ma in realtà si riferiscono alla contrizione in quanto rivestimento seducente connotato dall'apparenza della virtù, una forma appunto di ipocrisia in senso specifico. Va spiegata, però, anche la scelta, da parte di Dante, dell'abito monacale per definire la figura dell'ipocrisia. In effetti gli unici abitatori della bolgia che s'incontrano sono due religiosi sul versante cristiano e il grande sacerdote ebreo della storia di Cristo. Non si tratta di una casuale esemplificazione storica tratta dalla consueta satira antimonastica, diffusa nella novellistica, ma di un'applicazione dello specifico simbolismo dantesco, che identificando l'oro che abbaglia esclusivamente con l'apparente virtù dei religiosi, individua e condanna nella religione abusata la più tipica forma di falsità.

La cosa è interessante anche dal punto di vista della fortuna di questo canto dantesco, che equivale ad una sorta di interpretazione del canto stesso, quando si pensi ad un raro scritto sull'ipocrisia come il *Contra hypocritas* di Poggio Bracciolini, il quale nella Firenze del secolo successivo trarrà ispirazione certamente dall'inferno dantesco per comporre un dialogo destinato col tempo ad assecondare la propaganda anticclesiastica della Riforma. In quel dialogo c'è un nodo

---

4 ISIDORO, *Etymol.*, 10, 118-120: «*hypò enim falsum, krosis iudicium interpretatur*». Fra le varie indicazioni di Isidoro, che si riferiscono al modo tenuto dagli ipocriti per camuffarsi, è interessante, per la rappresentazione dantesca dei frati, quella secondo la quale gli ipocriti «*falso vultu incedunt et simulant quod non sunt*».

polemico che sembra rispondere al senso simbolico della raffigurazione concepita nella bolgia degli ipocriti, quando il personaggio chiamato in causa per la sua professione monastica risponde alla consueta accusa d'ipocrisia rivolta ai religiosi, facendo notare che ipocriti si può essere sotto qualsiasi veste e Carlo Marsuppini puntualizza che l'ipocrisia è generalmente un vizio degli uomini, ma specificamente dei religiosi<sup>5</sup>. Assume così un senso strutturale anche l'abbinamento del canto dei barattieri con quello degli ipocriti, non solo per i suggerimenti relativi alla contiguità fra i due peccati, suggerimenti impliciti nella contiguità narrativa dei due canti, ma anche per la classificazione tipologica che risulta dall'accomunamento nella stessa bolgia di religiosi antichi e moderni, quando la bolgia precedente aveva visto puniti uomini di professione laica e civile: la baratteria è nell'istituto statale quello che è l'ipocrisia nell'istituto religioso. Non dirò, per non eccedere nell'illustrazione allegorica, che a questa distinzione sia funzionale anche il dato narrativo messo in tanta evidenza dal racconto:

A pena fuoro i piè suoi giunti al letto  
del fondo giù, ch'e' furono in sul colle  
sovresso noi; ma non gli era sospetto;  
che l'alta Provedenza che lor volle  
porre ministri de la fossa quinta,  
poder di partirs'indi a tutti tolle.  
Là giù trovammo una gente dipinta ecc.  
(vv. 52-58)

Si tratta solo di un espediente narrativo per chiudere l'episodio della fuga, giacché i diavoli a rigore avrebbero potuto inseguire i viandanti anche nella bolgia successiva? o si tratta di un'allusione, sotto forma di legge divina, alla distinzione dottrinale fra due sezioni di Malebolge che riflette una classificazione di ordine morale?

Siamo probabilmente di fronte solo ad una di quelle giustificazioni strutturali che servono a dare verosimiglianza al racconto fantastico, anche se scomodando l'alta Provedenza sembrerebbe che Dante volesse proprio sollecitare anche la capziosità dei lettori. E tuttavia ne risulta una pronunciata distinzione funzionale all'accoppiamento articolato delle due bolge. Anche perché ci troviamo esattamente alla

---

<sup>5</sup> Questo importante passaggio del dialogo ho esaminato in *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo 1967, p. 263; per il testo e la traduzione del *Contra hypocritas* vedi ora l'edizione a cura di Davide Canfora, in *Lorenzo Poliziano Sanmazaro, nonché Poggio e Pontano*, a cura di F. Tateo, Roma, Istituto poligrafico dello Stato 2004, pp. 199-245 (209-210).

metà di Malebolge, fra la quinta e la sesta bolgia, e il percorso dovrebbe riguardare, dalla sesta alla decima bolgia, una falsità diversa da quella contemplata nelle prime cinque bolge. I conti tornano. Tenendo fermo il collegamento che abbiamo indicato fra la quinta e la sesta bolgia, che garantisce comunque la coesione delle dieci bolge, pur divise in due parti, i peccati delle prime cinque bolge riguardano la frode usata contro gli uomini, qual è l'azione dei seduttori, degli adulatori, dei simoniaci<sup>6</sup>, degli indovini, dei barattieri, mentre la frode contemplata nella seconda serie, quella degli ipocriti, dei ladri, dei consiglieri fraudolenti, degli scismatici, dei falsari<sup>7</sup>, sembrerebbe offendere, in più, entità che superano l'individuo, come la religione, l'identità della persona, l'intelletto, l'unità della Chiesa e della società, il rapporto di giustizia che regola lo scambio economico, secondo l'etica aristotelica.

Il meccanismo narrativo, cioè il riconoscimento del viandante toscano da parte di un'anima, ci ha già indotto a interrogarci inizialmente sul sottile richiamo al canto di Farinata, ma è chiaro che quel meccanismo è anche un espediente, ripetuto, per preparare il dialogo fra i due conterranei incontratisi nella «parola toska»<sup>8</sup>.

Né forse vanno trascurate, nella rappresentazione dei frati gaudenti, oltre i rimandi allegorici al significato della pena, le note riguardanti quello che in retorica è il costume, i tratti con cui si presentano le anime e che solitamente fanno parte della loro simbolica "figura". I due dannati, giunti vicino a Dante, non possono che guardarlo di sottocchi, dato il cappuccio che copre loro la vista, ma è un fatto che «Quando fur giunti assai con l'occhio bieco / mi rimiraron senza far parola» (vv. 85-86), e se questo è un segno di ipocrisia, tale può essere la loquacità con cui viceversa uno dei due ipocriti pare dir tutto di loro, ricordando la consuetudine di chiamare a dirigere la città funzionari forestieri, ma concludendo con una frase ambigua che sem-

---

6 Se vale questa distinzione, la simonia considerata da Dante va intesa essenzialmente come truffa di chi fa credere di poter vendere i privilegi e i poteri sacri, piuttosto che come offesa di questi ultimi, i quali ovviamente non temono di subire danno, come tali, da parte dell'azione simoniaca.

7 Sulla collocazione dei falsari, e sulla motivazione che li accomuna ai frodolenti di questa seconda parte di Malebolge si veda la lettura di *Inf.* XXX dal titolo *Il grottesco nella Commedia*, tenuta da MATTEO PALUMBO il 29 novembre 2006 nel ciclo *Versi controversi*, a cura di D. Cofano, Foggia, Edizioni del Rosone 2008.

8 Che poi questa «parola» fosse soltanto l'accento, e non l'espressione (forse idiomatica) con cui Dante aveva iniziato l'apostrofe a Virgilio («Per ch'io al duca mio: "Fa che tu trovi / alcun ch'al fatto o al nome si conosca / e gli occhi, si andando, intono muovi"», vv. 73-74), non ne sarei sicuro, pensando che proprio in *Purg.* XXIII, 112, cioè nel canto corrispondente della seconda cantica (sarà un caso), Dante fa esprimere Forese in tono colloquiale con il medesimo modulo idiomatico fiorentino «or fa che più non mi ti celi».

brerebbe alludere ad una loro opera meritoria:

Frați godenti fummo, e bolognesi;  
io Catalano e questi Loderingo  
nomati, e da tua terra insieme presi,  
come suol esser tolto un uom solingo  
per conservar sua pace; e fummo tali,  
ch'ancor si pare intorno dal Gardingo.  
(vv. 103-108)

Dante, all'epoca del viaggio, avrebbe potuto non sapere che la loro opera fu di distruzione, celata sotto il pretesto di aiuto. Non è forse per questo che Dante si apprestava ad esprimere un dispiacere per la loro sofferenza?

Sono interrogativi, s'intende. Il poeta ha voluto lasciare l'ambiguità ed io credo che dobbiamo rispettarla, tenendo conto però del fatto che lo stesso poeta fa sì che per una fortuita circostanza, la vista di Caifas crocifisso, s'interrompa la sua forse inopportuna allocuzione («Io cominciai: "O frati, i vostri mali ..." / ma più non dissi: ché all'occhio mi corse / un crocifisso in terra con tre pali» (vv. 109-111); allo stesso modo nel canto di Francesca Dante aveva svolto, ma completandone la formulazione, un pensiero di pietà: «[...] "Francesca, i tuoi martiri / a lacrimar mi fanno triste e pio"[...]»<sup>9</sup>). Ora l'ipocrita, reticente nei propri riguardi, interviene subito e con profusione a precisare il peccato di Caifas, quando lo vede distorcersi e soffiare e prevede la curiosità di Dante. Interviene infatti da buon conoscitore della storia sacra come dev'essere un religioso, quasi che l'ipocrisia che fece dire a Caifas che la morte di Cristo era un atto di giustizia che avrebbe salvato il popolo ebraico non fosse la medesima ipocrisia che aveva guidato l'opera dei due frati nel fingere di pacificare Firenze, causando invece discordie e permettendo la distruzione di un quartiere fiorentino. Il frate gaudente infatti aveva parlato della pena sua e di quella del suo compagno, amplificandone l'immagine con una colorita similitudine abbreviata («Le cappe rance / son di piombo sì grosse, che li pesi / fan così cigolar le lor bilance», vv. 100-102; le cappe sono come bilance che cigolano; se fossero bilance il nostro lamento sarebbe paragonabile al loro cigolio). E aveva ampliato l'immagine fino al limite del comico, ma non aveva parlato della colpa sua e del compagno, nascondendola sotto un sibillino riferimento alla località vicina alle case abbattute degli Uberti.

Bisogna dire che Dante non era stato meno sibillino, quando aveva

---

<sup>9</sup> *Inf.* V, vv. 116-117.

chiesto (vv. 97-99):

Ma voi chi siete, a cui tanto distilla  
quant'ì' veggio dolor giù per le guance?  
E che pena è in voi che sì sfavilla?

Sembrava che chiedesse della pena, non sapendo come mai piangessero avendo un vestito così sfavillante d'oro, e invece intendeva sapere la causa della loro pena (si direbbe una metonimia): perché il loro pianto sfavillava come l'oro? Non mi sembra opportuna la questione sollevata da autorevoli commentatori, quando da una parte fanno notare che Dante personaggio poteva non sapere che quell'oro copriva il piombo<sup>10</sup>, dall'altra ritengono che pur essendosene accorto, con un po' di malizia sollecita la loro risposta circa la ragione del loro pianto<sup>11</sup>. Forse Dante personaggio sa perché piangono, giacché li vede procedere lentamente, concitati a quel modo. Quello che non sa ancora è invece la "ragione" della loro pena, la identità del loro peccato, non sa il perché del rivestimento che li fa soffrire e a questa ragione allude

---

10 Basterà citare il commento dello SCARTAZZINI ai vv. 97-98, che comunque va tenuto presente perché ben ragionato: «anche ammesso che Dante si fosse già accorto che le cappe erano di piombo, non poteva ancor saper nulla dell'enorme peso di esse. Ma probabilmente Dante ci vuol dire che non si era ancora accorto della natura di quelle cappe. Né vale opporre che nei vv. 64 sgg. le cappe già son descritte; quei versi son parole di Dante narratore, non di Dante viatore; e raccontando la cosa, è naturale che facesse suo pro delle cognizioni acquistate e a prima vista e dopo. Il senso sarà: E che sorta di cosa penosa è quella così sfavillante che portate in dosso?». Dante in realtà, accingendosi a raccontare l'episodio, sembra riferirsi a quel che aveva a suo tempo intuito vedendo la lentezza e la stanchezza dei dannati (vv. 59-60), accorgendosi quindi del fatto che le cappe erano gravi e doveva trattarsi di pesanti vesti, quantunque dorate. È vero che l'esclamazione «Oh in eterno faticoso manto! (v. 67)» e la spiegazione che la precede appartengono al Dante narratore, ma egli in effetti non solo aveva potuto già intuire la pena vedendo la lentezza dei dannati, ma dalle parole di uno di loro aveva anche già appreso della «grave stola» (v. 90). L'informazione che aggiunge il dannato alla domanda di Dante è quasi superflua, perché si limita a precisare che si trattava di piombo, e di piombo molto pesante, ma – come vedremo – è vaga per quel che riguarda la precisazione della colpa, che la domanda di Dante presupponeva (chi siete e che cosa avete fatto per avere una pena tale?).

11 Questa interpretazione, a mio parere assai plausibile, si legge nel commento di Natalino Sapegno. Umberto Bosco, seguendo evidentemente lo Scartazzini, la respinge. A me sembra però che l'ironia di Dante risieda piuttosto in una sorta di simulazione non inconsueta da parte di Dante, quando fa confessare i peccatori. In questo caso egli finge di non aver saputo nulla di quella storia a suo tempo, e di non averne saputo di più dalla risposta sviante del peccatore, se si accingeva forse a dimostrare pietà per la loro sofferenza con una frase opportunamente interrotta. Dante insomma dimostra in atto l'ipocrisia dei frati, fingendosi ingannato, e si comporta ora con una dissimulazione, che ben si distingue dall'ipocrisia.

nella domanda: una risposta gli verrà soltanto quando il dannato accuserà Caifas e i Farisei, perché del proprio peccato praticamente non parla. Non escluderei comunque il sarcasmo della domanda – nonché l'attuale dissimulazione – che del resto si aggiunge a quello che emerge dall'accento alla leggerezza delle cappe imposte ai condannati da Federico II, in confronto con quelle di costoro. E se Catalano non scherza, gareggia tuttavia in inventiva metaforica non rispondendo a tono, perché parla del peso ma non della rivestitura dorata che simboleggia il loro peccato, sul quale in effetti sorvola. Che sia una versione dell'ipocrisia questa reticenza che si nasconde dietro un cumulo di parole ambigue e svia il discorso mettendo invece in rilievo il peccato di Caifas?

È impossibile sapere, ma non è improbabile immaginare che Dante avesse sentito parlare di Catalano de' Malavolti come di uomo sciolto nella lingua e spiritoso. Lo colloca nell'inferno accanto a Loderingo degli Andalò perché con lui aveva tenuto la magistratura a Firenze nel 1266 (e a questa Dante si riferiva quando faceva ricordare a Catalano la consuetudine di chiamare forestieri ad amministrare i comuni), e gli affida la chiusura ad effetto del canto con una facezia dal senso molteplice. Virgilio si meraviglia di non trovare il ponte che Malacoda, il diavolo della quinta bolgia, gli aveva assicurato potesse sostituire quello rotto della sesta bolgia:

E 'l frate: «lo udi' già dire a Bologna  
del diavol vizi assai, tra ' quali udi'  
ch'elli è bugiardo e padre di menzogna.  
(vv. 142-144)

La facezia consiste sia nella dissimulazione con cui Catalano dà dell'ignorante a Virgilio, giacché non era necessario avere studiato a Bologna per sapere che la parola del demonio per definizione è il contrario della verità, sia nella confessione di aver conosciuto bene cosa sia il demonio a Bologna, dove il demonio sta di casa, oltre ad essere un argomento delle scuole teologiche. Ma la battuta intende anche concludere il canto dell'ipocrisia, ristabilendo i contatti con il canto precedente dominato dalla figura simbolica dei diavoli.

Sono costoro la versione comica dei Farisei, i veri nemici di Cristo, venuto sulla terra a portare la verità. Il pontefice Anna e i Farisei, insieme a Caifas, popolano la bolgia degli ipocriti, dove Caifas è crocifisso, come Cristo, condannato a sopportare il peso di tutti i dannati che passano coperti di piombo («Attraversato è, nudo, ne la via / come tu vedi, ed è mestier ch'el senta / qualunque passa, come pesa, pria»,

vv. 118-120): si tratta di un capovolgimento del mistero di Cristo, il quale in croce ha espiato su di sé tutti i peccati degli uomini? La ricerca delle corrispondenze, si sa, in Dante può essere infinita, e qui la precisazione sul peso dei peccatori può essere allusiva come lo è con evidenza la crocifissione di Caifas. Che poi il ricordo storico della venuta di Cristo sia collocato a questo punto della prima cantica, e che allo stesso punto della terza cantica (*Par.* XXIII) sia collocata simmetricamente l'apparizione mistica di Cristo, nel trionfo del Primo Mobile («e per la viva luce trasparia / la lucente Sustanza, tanto chiara / nel viso mio, che non la sostenea [...] Quivi è la Sapienza e la possanza / Ch'aprì le strade tra 'l cielo e la terra / onde fu già sì lunga disianza», vv. 31-33, 37-40) non è cosa da trascurarsi per quel che riguarda la composizione della *Commedia*. Soprattutto se consideriamo che il tema della venuta di Cristo come avvento della Verità e spartiacque fra antico e moderno viene menzionato due volte nel nostro canto. La prima volta direttamente mediante la meraviglia di Virgilio, il quale nella sua discesa agli Inferi, provocata dalla maga Eritone, di cui favoleggia il canto nono (*Inf.* IX, 22), non aveva ovviamente trovato ancora Caifas:

Allor vid'io maravigliar Virgilio  
 sovra colui ch'era disteso in croce  
 tanto vilmente ne l'eterno essilio.  
 (vv. 124-126)

La seconda volta la menzione è indiretta, quando si racconta del ponte rotto e del disappunto della guida nell'avvedersi di essere stato ingannato dai diavoli.

Poscia drizzò al frate cotal voce:  
 «Non vi dispiaccia, se vi lece, dirci  
 s'a la man destra giace alcuna foce  
 onde noi amendue possiamo uscirci,  
 senza costringer de li angeli neri  
 che vegnan d'esto fondo a dipartirci».  
 Rispuose adunque: «Più che tu non sperì  
 s'appressa un sasso che da la gran cerchia  
 si move e varca tutt'i vallon ferì,  
 salvo che 'n questo è rotto e nol coperchia;  
 montar potrete su per la ruina,  
 che giace in costa e nel fondo soperchia».  
 (vv. 127-138)



La domanda di Virgilio rispondeva ad una ragione narrativa, e la risposta, veritiera questa volta, serviva a introdurre la battuta dell'ipocrita e a dar conto del futuro percorso dei pellegrini costretti a varcare la bolgia camminando «su per la ruina». Ma la parola ha una notevole valenza simbolica (già additata dal Singleton)<sup>12</sup>, soprattutto in questo canto, sicché la funzione, per così dire, strutturale di queste terzine s'inserisce a pieno nel discorso fondamentale che riguarda i frodolenti di questa bolgia. La ruina valeva come segno della venuta di Cristo perché i ponticelli si erano rotti alla discesa di Cristo nel Limbo per liberare i giusti vissuti prima della sua incarnazione, e quindi segno del superamento degli «dei falsi e bugiardi», che è il centro ideologico del canto.

Il peso semantico dell'ipocrisia si amplia dunque e si approfondisce, proprio in questi versi apparentemente strutturali, fino ad alludere al fondamento stesso della rivelazione, la resurrezione e la discesa agli inferi, che è falsificazione degli infedeli, scribi e farisei che hanno fondato sulla menzogna la condanna di Cristo, e che rappresentano con la loro ipocrisia l'essenza stessa del demonio, bugiardo e padre di menzogna, come dicono gli ultimi versi del canto, sia pure con un filo di ironia. Dante ha voluto concludere il canto con una sapiente ripresa dei primi versi, se allo smarrimento e al timore sostituiamo il disappunto e la fretta:

Appresso, il duca a gran passi sen gi,  
turbato un poco d'ira nel sembiante;  
ond'io dagl'incarcati mi parti'  
dietro alle poste delle care piante.  
(vv. 145-148)

È uno dei tratti umani di Virgilio, impotente di fronte alle forze del male, nonostante la sua missione divina; avea provato lo stesso disappunto dopo l'affronto dei diavoli davanti alla città di Dite, che abbiamo avuto l'occasione di citare all'inizio del canto come un elemento ricorrente del ritmo narrativo. Lì il giovane poeta si era spaventato ed aveva posto una domanda angosciosa ("che farò io se tu che sei la mia guida vieni meno?"). Qui il discepolo è diventato più comprensivo e fiducioso, affidandosi all'affetto della sua guida, come indica il tono e la metafora delle ultime parole («dietro alle poste delle care piante»), quasi un gesto di consolazione per il maestro adirato. Dobbiamo forse tornare a leggere anche queste sfumature psicologi-

---

<sup>12</sup> CHARLES S. SINGLETON, *The vistas in retrospect*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, I, Firenze 1965, pp. 279-303.

che in un racconto che ormai sembra prestarsi prevalentemente all'analisi dottrinale e all'interpretazione simbolica.

*Università degli Studi di Bari*

MARIA TERESA GIAVERI

«DE SOI À SOI»: PAUL VALÉRY E DANTE ALIGHIERI

1. «Dante – Virgile - familiarité. / Dante, ton de soi à soi. / Vers “savant”, vers “vivant”. C. M.»<sup>1</sup>.

Fra le brevi note e le ampie riflessioni con cui Valéry commenta la genesi del suo poema più famoso, *Le Cimetière marin*, appare particolarmente interessante un sintetico appunto gettato sulla pagina di un *Cahier* del 1923. Sono passati quasi tre anni dalla pubblicazione del testo, a cui riconduce la sigla “C. M.” aggiunta posteriormente a margine del foglio; e mentre il suo successo sta creando plurime occasioni di conferenze e di riflessioni, qualche appunto sintetico sembra rimmemorare o svelare all’autore stesso presenze insospettite – che non saranno pubblicamente commentate.

Se, infatti, non sorprende il nome di Virgilio, data la familiarità del poeta francese con il grande classico – familiarità che dai “pastiche” latini del periodo universitario si trasforma in ispirazione puntuale negli anni di *Charmes* e più tardi in traduzione e imitazione delle *Bucoliches*<sup>2</sup> – è certo inattesa l’evocazione di Dante. Citato a volte fra le letture obbligatorie del canone occidentale<sup>3</sup>, il suo nome (presente più spesso nell’ottocentesco colore dato dall’aggettivo “dantesque”) non appare fra quelli degli autori con cui Valéry intrattiene un rapporto di filiazione culturale o di ammirazione ribelle<sup>4</sup>. Né – al contrario di

---

1 PAUL VALÉRY, *Cahiers*, edizione in facsimile a cura del C.N.R.S., Paris 1957-61, vol. IX, p. 263.

2 Cfr. la giovanile versione latina del *Narcisse* (“Narkissos sibi dat voluntatem in aqua”), la mimesi virgiliana nella *Pythie*, le *Bucoliques* tradotte da Valéry e il *Dialogue de l’arbre*.

3 Per esempio: «Fabrication par symétries / “Shakespeare, Dante, Cervantès, Goethe” / Idoles fabriquées – Croquevitaines littéraires. [...] Ces déifications sont contraires à la lecture et à la vraie ‘admiration’» (Paul Valéry, *Cahiers*, cit., XIV, p. 538). In una nota del 1891, che dettaglia un progetto di lettura di classici da parte del Valéry ventenne, il nome di Dante era citato e poi cancellato – si suppone a lettura avvenuta. Qualche altra nota giovanile (per esempio un vago progetto di traduzione), poi il possesso di edizioni della *Commedia* nella biblioteca del poeta testimoniano comunque una presenza dantesca. Per uno studio esaustivo della questione si veda ERICA DURANTE, *Poétique et écriture: Dante au miroir de Valéry et de Borges*, Paris, Champion 2008.

4 L’amore di Valéry per “ce qui résiste” e il rifiuto di ogni influenza (subita o eserci-

quanto testimonia l'avantesto della *Jeune Parque* – nei minuscoli fogli di taccuino che documentano la prima fase della genesi del *Cimetière marin*<sup>5</sup> appare qualche nome di artista o di poeta.

Come ha ricordato Valéry nelle memorie del poema, esso ebbe origine dall'ossessione di «une figure rythmique vide, ou remplies de syllabes vaines»<sup>6</sup>. I documenti avantestuali (per le primissime fasi, appunti su foglietti strappati da un taccuino) danno testimonianza dell'esattezza dei ricordi d'autore, evidenziando la sua ricerca di una traduzione di quella "figura ritmica" attraverso schemi metrici.

Il primo foglio di taccuino che possiamo consultare nell'avantesto<sup>7</sup> depositato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi reca, nella parte alta, un computo sillabico a penna :

$$10 = 5 + 5 = 6 + 4 = 4 + 6 = 4 + 4 + 2$$

seguito da un modello di alternanze di rime nella sestina:

a	c
a	b
b	c
–	–
c	b
b	a
c	a

In calce una nota a matita, scritta a foglio capovolto, propone un itinerario di poetica<sup>8</sup>:

---

tata) sono ripetutamente espressi e ribaditi, almeno a partire dal 1892, dopo la crisi "di Genova".

5 Il celebre poema è fra i testi sulla cui origine più si è fantasmato: dalle pretese testimonianze del poeta stesso – come quella raccolta da Marcelle Crepelle, secondo cui "un'insonnia malinconica" avrebbe "generato la prima parola" e "un rubinetto che perdeva" la seconda (AA. VV., *Paul Valéry vivant*, Marseille, Cahiers du Sud 1946, p. 232) alle fantasie marine di alcuni critici, che hanno immaginato grandi fogli azzurri percorsi da parole come "le toit tranquille" lo è dalle barche. Nulla di ciò nei minuscoli foglietti disordinatamente vergati in penna e matita. (Ricordiamo anche che l'uso di una base di scrittura azzurra era consueto soprattutto prima della diffusione dell'illuminazione elettrica...).

6 VALÉRY, *Au sujet du "Cimetière marin"*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade», vol. I, 1957, p. 1503.

7 VALÉRY, *Dossier Mare Nostrum ou Cimetière marin – Débris*, 261 recto. Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits.

8 Valéry esita a lungo fra la formula "Poïétique" e "Poétique", al momento di dare un titolo al Corso che svolgerà al Collège de France. Come mostrano i manoscritti pre-



Così il ritmo si dà un senso («Tel [...] poème a commencé en moi par la simple indication d'un rythme qui s'est peu à peu donné un sens»)<sup>11</sup>, grazie alla scelta di un metro, il decasillabo, insoddisfacente in sé («Il était peu de choses auprès de l'alexandrin, que trois ou quatre générations de grands artistes ont prodigieusement élaboré»)<sup>12</sup> ma che appare plasmabile e in certo modo estensibile:

Le démon de la généralisation suggérait de tenter de porter ce *Dix* à la puissance du *Douze*. Il me proposa une certaine strophe de six vers et l'idée d'une *composition* fondée sur le nombre de ces strophes, et assurée par une diversité de tons et de fonctions à leur assigner. Entre les strophes, des contrastes ou des correspondances devaient être institués. Cette dernière condition exigea bientôt que le poème possible fût un monologue de «moi», dans lequel les thèmes les plus simples et les plus constants de ma vie affective et intellectuelle, tels qu'ils s'étaient imposés à mon adolescence et associés à la mer et à la lumière d'un certain lieu des bords de la Méditerranée, fussent appelés, tramés, opposés...

Tout ceci menait à la mort et touchait à la pensée pure.

(Le vers de dix syllabes a quelques rapport avec le vers dantesque)<sup>13</sup>.

Come può il decasillabo valeriano – pur facendosi «dense et fortement rythmé»<sup>14</sup>, richiamare l'endecasillabo dantesco? Quale ritmo può rispondere a un intimo desiderio («C'est toi, désir» diceva il nucleo genetico, poi oltrepasato ma sempre operante) risuonando fino a proporsi come riflessione profondamente personale, discorso interiore, in quel «ton de soi à soi» che trionfa e si fa tema nell'ottava strofa del poema?

O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,  
Auprès d'un cœur, aux sources du poème  
Entre le vide et l'événement pur,  
J'attends l'écho de ma grandeur interne,  
Amère, sombre et sonore citerne,  
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!<sup>15</sup>

11 VALÉRY, *Fragments des mémoires d'un poème*, in *Œuvres*, cit., p. 1474.

12 VALÉRY, *Au sujet du "Cimetière marin"*, *Œuvres*, cit., p. 1503.

13 Ivi, pp. 1503-4.

14 *Ibid.*

15 VALÉRY, *Le Cimetière marin*, in *Œuvres*, cit., p. 149.

2. Preparando, quasi trent'anni or sono, l'edizione del *Cimetière marin* per la collana "I Paralleli" del Saggiatore<sup>16</sup>, e confrontandomi con materiale genetico fino ad allora ignoto, fra cui i fogli che documentano appunto i primi stadi di scrittura del testo<sup>17</sup>, giunsi a formulare un'ipotesi che ritengo ormai accettata dalla critica valeriana. Il ritmo oscuro e permanente da cui era nato il poema (quasi reminiscenza involontaria a cui succede una lucida volontà di costruzione e ricostruzione) potrebbe essere l'eco di una lingua ritmicamente "altra", difficilmente riducibile al metro francese: quella materna.

Benché francofono fin dalle prime parole pronunciate<sup>18</sup>, Paul Valéry era nato infatti in una famiglia in cui la madre, triestina d'origine, non aveva mai abbandonato l'italiano per il francese; anche il padre, corso, usava chiamare i due figli Giulio e Paolo. Lingua soprattutto orale, sempre usata con la madre<sup>19</sup> e mai appresa a scuola, l'italiano sarà presente nelle lettere e nei *Cahiers* valeriani con consapevole impaccio ma anche con inaspettate testimonianze in alcuni momenti particolarmente densi d'emozione.

Così proponevo dunque in quella mia "Introduzione" al *Cimetière marin*:

All'inizio – si è detto – vi è un ritmo. [...]

Radicato nel corpo, più profondo della parola, il ritmo popola il silenzio, scandendo misure, formando figure, imponendo la ripetizione. («Rythme. Système de sensations tel qu'il impose sa répétition» dicono i *Cahiers*.) Giunge dall'ombra, nel momento in cui «nous ne serions pas encore entièrement nous-mêmes»<sup>20</sup>.

---

16 Milano 1984. La collana «I Paralleli», dapprima coordinata da Vittorio Sereni – a cui si deve la scelta del testo valeriano e della mia curatela – fu diretta, dopo la morte del poeta milanese, da Giovanni Giudici. Accanto a una traduzione che fosse il più possibile "di servizio", Giudici mi chiese un commento costruito attraverso le parole del poeta stesso. Di qui la mia proposta di un'analisi della genesi attraverso gli avantesti – proposta che egli accettò volentieri e a cui dedicò poi la poesia "Lei che conosce tutti i manoscritti di Valéry".

17 Il pionieristico lavoro di L.-J. AUSTIN, *Paul Valéry compose "Le Cimetière marin"*, apparso nei numeri 1076 e 1077 del «Mercure de France» (1 aprile e 1 maggio 1953) aveva avuto a disposizione solo parte del materiale documentario attualmente consultabile.

18 Secondo la leggenda familiare, la prima parola detta da Paul Valéry sarebbe stata "clef".

19 Rimasta vedova nel 1887, quando Valéry aveva sedici anni, Fanny Grassi manterrà sempre con il figlio un rapporto di particolare affinità, sì che alla sua morte, nel 1927, il poeta scriverà all'amico Gide: «J'ai le sentiment étrange d'être à présent le seul vivant d'une certaine espèce» (PAUL VALÉRY - ANDRÉ GIDE, *Correspondance 1890-1942*, Paris, Gallimard 1955, p. 506).

20 VALÉRY, *Fragments des mémoires d'un poème*, in *Œuvres*, cit., p. 1475.

Valéry ne teorizza fuggevolmente la relazione con quella famiglia di stimoli intellettuali a cui appartengono i ben più familiari materiali delle idee, ricordi, immagini, invenzioni. [...] La scelta e la reinvenzione del decasillabo sembra infatti, dalle varie testimonianze dello scrittore, la traduzione – specifica rispetto alla lingua e alla tradizione francese – di una più capziosa figura ritmica. I diversi accenni di Valéry all’endecasillabo, il grande verso della poesia italiana che alcune letterature avevano saputo adottare e adattare, ma di cui egli deplora l’assenza nell’avventura poetica francese; la ricerca di una formula ritmico-semantica intermedia fra “le Dix” e “le Douze”, che rinnova l’antica competizione fra alessandrino e decasillabo di fronte al modello metrico italiano; le citazioni di Dante, di cui il *Cimetière* riprenderebbe non solo il “ton de soi à soi” [...] ma addirittura “le vers”, tutto concorre a situare questo ritmo originario nel grembo e nella tradizione letteraria della lingua materna di Valéry: l’italiano<sup>21</sup>.

Gli anni hanno poi confermato questa ipotesi, anche alla luce di percorsi d’impostazione psicogenetica e nel confronto con testimonianze e note in cui Valéry associava strettamente il suo itinerario di poetica ad alcune primordiali esperienze di tipo auditivo<sup>22</sup>.

Si confronti per esempio con la strofa già citata (VIII del *Cimetière marin*) questa nota tratta dai *Cahiers*:

À un certain âge tendre, j’ai peut-être entendu une voix, un contr’alto profondément émouvant [...].  
Ce chant me dut mettre dans un état dont nul ne m’avait donné l’idée. [...] Et je l’ai pris sans le savoir pour mesure des états et j’ai tendu, toute ma vie, à faire, chercher, penser ce qui eût pu directement restituer en moi, nécessiter de moi – l’état correspondant à ce *chant de hasard*; - la chose réelle, introduite, absolue dont le creux, était, depuis l’enfance, préparé par ce chant – *oublié*<sup>23</sup>.

Il modello di conquista estetica qui proposto da Valéry è fecondo: come il lontano ricordo di infanzia, anche il ritmo insistente e scon-

---

21 MARIA TERESA GIAVERI, Introduzione a Paul Valéry, *Il Cimitero marino*, Milano, Il Saggiatore 1984, pp. 11-12.

22 Il tema della “voix” è fra quelli più intensamente indagati e commentati dalla recente critica valeriana.

23 VALÉRY, *Cahiers*, cit., IV, p. 587.



sciuto che ha generato il poema si presenta come “creux” da riempire, “coque” che impone una forma e ne cerca la materia. Ne è ulteriore conferma quell’evocazione della “voce” che in molti testi Valéry indica come caratterizzante la propria identità lirica<sup>24</sup>. Infatti non solo la nota sopra riportata continua evocando, in un ulteriore momento di riflessione «...une voix qui touche aux larmes, aux entrailles; qui tient lieu de catastrophes et de découvertes, qui va presser, sans obstacles, les mamelles sacrées / ignobles / de l’émotion / bête...»<sup>25</sup>, ma molte altre note precisano il senso di quel nucleo genetico. Scrive, per esempio:

On parle d’inspiration. Mais *au fait*, qui parle dans un poème? Mallarmé voulait que ce fût le Langage lui-même. Pour moi – ce serait – l’Être *vivant ET pensant* (contraste, ceci) – et poussant la conscience de soi à la capture de sa sensibilité [...] sur la *corde de la voix*. En somme, le *Langage* issu de la *voix*, plutôt que la *voix* du *Langage*<sup>26</sup>.

Anche uno dei più interessanti PPA (*Petits Poèmes Abstracts*) che costellano i *Cahiers* si chiude con un significativo inno alla voce, origine di ogni esperienza estetica:

Avec le nom, commence l’Homme.  
 Avant le nom n’est que le Souffle,  
 La rumeur  
 Qui doucement consume le dormeur,  
 Le râle du jouir, du mourir,  
 Dans tous ces temps qui sont sans connaissance.

Écoute le son de la Voix, Vierge ou Veuve de mots<sup>27</sup>.

L’ipotesi di una figura d’endecasillabo nell’ossessione ritmica che genera il decasillabo “esteso” del *Cimetière marin* (endecasillabo che è d’altra parte definito “equivalente al decasillabo francese” in una con-

---

24 Tema da me sviluppato in una bibliografia specifica, come, fra gli altri, i saggi: «*Mais, au fait, qui parle dans un poème?*» Paul Valéry e l’“Ego poeta”, in AA. VV., *Tra dispersione e riconoscimento: l’Io lirico nella contemporaneità*, Roma, Viella 2002; Paul Valéry: “*Aux sources du poème*”, in AA. VV., *La lingua delle origini nel Novecento. Poeti e filosofi*, Alessandria, Edizioni dell’Orso 2010.

25 VALÉRY, *Cahiers*, cit., IV, p. 587.

26 Ivi, XXII, pp. 435-436.

27 Ivi, XXI, pp. 870-871.

versazione di Valéry con l'amico Lefèvre)<sup>28</sup> permette anche di comprendere il rapporto di necessità – più volte sottolineato dall'autore – fra questa struttura vuota, questo guscio formale e «les thèmes les plus simples et les plus constants de [sa] vie affective et intellectuelle [...] associés à la mer et à la lumière d'un certain lieu»<sup>29</sup>.

Sarà dunque sui bordi del Mediterraneo natale, in quel "théâtre de la pensée" dove il suo pensiero si è primieramente sviluppato<sup>30</sup> che si svolgerà il viaggio fra la bellezza e la morte dell'Io che medita, esita, impietra e si scatena nel *Cimetière marin*. Il ritmo di una lingua ritrovata si fa movimento che ricostituisce un passato personale – e, attraverso di esso, il passato stesso dell'"uomo mediterraneo", fra ingenuità sensoriale e riflessione filosofica.

Il viaggio scandito nel poema francese, rimeditato nel tempo, sembra avere qualche rapporto con quello compiuto – anch'esso fra la morte e la bellezza – dal grande poeta italiano. Che quel verso fra il "Dix" e il "Douze" che riempie il "creux" dell'endecasillabo gli appaia, a posteriori, così strettamente accostato al modello dell'Alighieri non pertiene quindi solo al carattere «merveilleusement sobre, énergique, abstrait et passionné»<sup>31</sup> del metro dantesco.

Con la stessa passione con cui Valéry immagina a volte che si potrebbe costruire «sur le modèle de la *Comédie humaine* si ce n'est sur celui de la *Divine Comédie*» un grande affresco dedicato alla "Comédie de l'Esprit"<sup>32</sup> e alle sue avventure di conquista; con la stessa curiosità con cui si chiede come potrebbero essere oggi riscritte le *Bucoliche* virgiliane (rispondendosi: "con formule chimiche"), il poeta si accorge di aver compiuto con il *Cimetière marin* una sorta di mirabile traduzione. Il verso italiano si specchia in un metro francese; il viaggio immaginato da un uomo del Medioevo (poeta, colto di scienza e filosofia, credente) si specchia nel viaggio fra pini e tombe di un uomo moderno (poeta, colto di scienza e filosofia, ateo).

Non c'è diretto rapporto intertestuale, ma scoperta a posteriori di analogie che si tradurranno in una più profonda e completa lettura della *Commedia*, come mostrano gli appunti sull'edizione oxfordiana di Dante ritrovata nella sua biblioteca. Egli stesso commenta:

28 Cfr. FRANÇOIS LEFEVRE, *Entretiens avec Valéry*, Paris, Le livre 1926.

29 VALÉRY, *Inspirations Méditerranéennes*, in *Œuvres*, cit., I, p. 1090.

30 «Vous voyez comme la pureté du ciel, l'horizon clair et net [...] peuvent [...] être des éléments excitateurs de cette sensibilité intellectuelle particulière qui se distingue à peine de la pensée». Ivi, p. 1095.

31 VALÉRY, *Risposta a un'inchiesta sulle influenze italiane*, in «Educazione fascista», X (luglio 1932), p. 540.

32 VALÉRY, *Descartes*, in *Œuvres*, cit., pp. 797-799.

Je lis le *Paradis* par bribes. Il se trouve que le style de ce langage touche de près certaines visées que j'ai ou j'ai eues. Une manière de versifier l'abstraction dont j'ai usé un peu dans *Le Cimetière marin*, sans me douter que j'effleurais une illustre manière [...]<sup>33</sup>.

Ritrovando una voce e un ritmo, ricostruendo un paesaggio e un mondo di emozioni ormai perduto nel tempo e lontano nello spazio, Valéry scopre di aderire a un modello altissimo e inatteso; e scopre che quel modello contiene la sua più profonda identità:

*Le Cimetière marin* serait donc le type de ma "poésie" vrai et surtout les parties les plus abstraites de ce poème. C'est une espèce de «lyrisme» (*mi capisco*) net et abstrait mais d'une abstraction motrice, bien plus que philosophique<sup>34</sup>.

*Università degli Studi di Torino*

---

33 VALÉRY, *Frammento di una lettera al fratello Jules*; in Agathe Rouart-Valéry, *Introduction biographique, Œuvres*, cit., I, p. 45.

34 VALÉRY-GIDE, *Correspondance 1890-1942*, cit., p. 489.



COSTANTINO NIKAS

## DANTE IN GRECIA

Dante Alighieri non ebbe fortuna immediata in terra ellenica a causa delle sfavorevoli congiunture politiche che videro la Grecia, dal 1453 fino al 1821, soggetta al dominio turco durante il quale era proibita qualsiasi forma di istruzione. I movimenti migratori di dotti e letterati verso i più importanti centri europei, come l'Italia, fecero sì che i greci riuscissero ad entrare in contatto con un ambiente culturale fervido e fecondo solo allontanandosi dal loro paese. I centri di formazione culturale erano quindi fuori dal territorio greco: a Costantinopoli, a Odessa, a Bucarest, a Vienna, ad Alessandria d'Egitto, e soprattutto in Italia e in particolare a Venezia e Padova.

Diversa è la situazione delle Sette Isole dello Ionio che non conobbero il giogo turco e, dato lo stretto rapporto con l'Italia e soprattutto con Venezia, videro nascere un movimento culturale migratorio di giovani che dall'Eptaneso si volgeva verso una formazione culturale italiana. Inoltre anche i giovani che si erano formati a Costantinopoli e in altre città greche d'Oriente si recavano in Italia per completare i loro studi.

In questo clima di maggiore liberalità ed indipendenza culturale fioriscono i primi studi sul sommo Poeta ad opera del nostro poeta nazionale Dionisio Solomòs (1798-1857), di Zante, imbevuto di cultura italiana grazie al suo mentore Santo Rossi e grazie agli studi svolti a Venezia e all'Università di Pavia. Tra le sue poesie in italiano scritte dopo il suo rientro a Zante, nel 1818, troviamo due sonetti dedicati a Petrarca e a Dante. Il sonetto dedicato a Dante è intitolato: *In lode a Dante* (con rime obbligate).

### IN LODE A DANTE

(con rime obbligate)

Quanto spazia nel regno immenso acquatico  
E quanto ancora è per la terra indigeno  
E quanto sente e quanto spira ossigeno  
Dante dipinse col cervel lunatico.

In faccia ad esso onde ognun resta estatico  
 Ciascun altro intelletto è posterigeno,  
 E chiamerei senza esitare anguigeno  
 Quell'uomo che di lui non è fanatico.

Egli franco assalì tutto il visibile  
 Sì che col carne suo tutto lo domina;  
 Poscia spinse il pensiero all'invisibile.

Vedi l'Inferno di delitti fracido,  
 Vedi l'altro penar che non s'abbomina,  
 E il viver vedi eternamente placido.

Questi primi tentativi di avvicinamento e comprensione del poeta italiano furono imitati da altri poeti e letterati delle Sette Isole che, successivamente, si occuparono di Dante e della sua opera più nota, la *Divina Commedia*, come ad esempio:

Aristotele Valaoritis (1824-1879) che tradusse il XXXIV canto dell'*Inferno* (il canto dell'ultimo girone in cui vengono maciullati Giuda, Bruto e Cassio) e Panaghiotis Vergotis (1842-1916) che tradusse e pubblicò nel 1865 a Cefalonia (Argostoli) i primi cinque canti dell'*Inferno*. Per questa traduzione fu molto elogiato dai suoi contemporanei.

Tra i discepoli di Solomòs, il letterato che tradusse l'*Inferno* di Dante interamente in lingua demotica greca fu Giorgio Kalosgouros (1853-1902). La sua viene considerata la migliore traduzione di Dante in greco insieme a quella di Kazantzakis di cui parleremo più avanti.

Un altro discepolo di Solomòs, Giorgio Marcoràs (1826-1911) ha tradotto il I canto dell'*Inferno* in lingua demotica.

Ancora Lorenzo Mavilis (1860-1912) tradusse alcuni frammenti sparsi della *Divina Commedia*.

Nel 1876 Panaghiotis Mavrokèfalos tradusse e pubblicò a Cefalonia tutto l'*Inferno* e Giorgio Zoufrès alcuni canti dell'*Inferno* in diversi periodici letterari greci.

Non a caso queste traduzioni sono in lingua demotica greca: Dante Alighieri fu colui che affrontò con maggiore impegno e profondità filologica il problema della lingua italiana esaltando nel *De Vulgari Eloquentia* le forme dialettali considerate come lingua viva. Lo stesso problema, anche se in ritardo rispetto all'Italia, fu affrontato dai letterati greci i quali sentirono la necessità di standardizzare la lingua allontanandosi dal purismo. Certamente Dante fornì tematiche e spunti su cui riflettere a lungo ed a cui i letterati greci si rifecero, soprattutto

nello stabilire una linea di demarcazione tra lingua demotica e lingua dotta (katharèvousa).

A differenza dei precedenti, Giorgio Antoniadis tradusse tutta la *Divina Commedia* in lingua katharèvousa e fu premiato nel concorso indetto dall'Università di Atene nel 1871; l'opera tradotta fu pubblicata nel 1881.

Su questa scia purista un altro uomo di lettere e di grande cultura che tradusse la *Divina Commedia* in lingua arcaica greca e in metro giambico dodecasillabo fu Kostakis Mousouros (1807-1891), che la pubblicò prima in tre volumi (1882-1885) e successivamente in un unico volume.

Intorno al 1890 un altro letterato e diplomatico greco proveniente dal Fanar di Costantinopoli, Alessandro Rizos Rangavis (1809-1892), tradusse in lingua dotta *l'Inferno*.

Nel ventesimo secolo sono aumentate le traduzioni della *Divina Commedia*; infatti Nikos Kazantzakis (1883-1957) nel 1934 tradusse tutta la *Divina Commedia* in perfetta lingua demotica e la pubblicò in un primo momento nel 1934 in un unico volume per poi rielaborarla e pubblicarla nuovamente nel 1954-1955 in tre volumi. Quest'ultima traduzione è stata pubblicata di nuovo dopo la morte di Kazantzakis nel 1962, ed ebbe grande successo e ripetute edizioni.

Tra le traduzioni in versi degne di citazione abbiamo quelle di Leonida Pràsinos che tradusse la *Divina Commedia* tra il 1919 e il 1921, di Kostas Tsapàlas che tradusse *l'Inferno* nel 1953, di Andreas Riziotis che si dedicò alla traduzione di tutta la *Divina Commedia* e di Giorgio Koropoulis che pubblicò solo il I canto del *Paradiso*.

Di tutta la *Divina Commedia* abbiamo anche due belle traduzioni in prosa: quella di Giorgio Vutsinàs nel 1920 e quella di Kostas Kairofilas tra il 1917 e il 1920.

Oltre alla *Divina Commedia*, anche la *Vita Nuova* fu tradotta in greco da Gerasimo Spatalàs tra il 1919 e il 1923, da Giorgio Zervòs nel 1944 e da Kostas Tsapalás che abbiamo precedentemente citato per la traduzione dell'*Inferno* e che tradusse solo la parte in versi della *Vita Nuova*.

*L'Epistola a Cangrande* poi fu tradotta da Dimitris Armaos.

Quindi fu tradotta in greco la biografia di Dante scritta da Boccaccio, con una introduzione di Vlavianòs e la traduzione di Tsouggos. Inoltre l'opera di Jacqueline Risset *Dante, una biografia* tradotta da Anna Peristeri.

Molti saggisti e filologi greci si sono occupati di Dante e della sua opera. Citiamo tra i più importanti Ioannis Teodorakopoulos con *L'apice dello spirito medievale*, opera sostanzialmente filosofica; Maria Sgouridou con *Studi su Dante*; Giorgio Stratigis che scrisse *Studi*

sull'*Inferno di Dante*, Michalis Stafilàs ed altri.

Alcuni poeti, come Solomòs, hanno dedicato poesie a Dante. Infatti lo stesso Solomòs, oltre alla poesia *In lode di Dante*, nel suo celeberrimo *Inno alla Libertà* pone come sottotitolo questi versi:

Libertà vo cantando, ch'è sì cara  
come sa chi per lei vita rifiuta,

che sono gli stessi versi 71-72 di *Purgatorio I*, con la differenza che nel testo originale si legge «va cercando», che Solomòs volontariamente cambia con «vo cantando» perché inneggia alla libertà. Questo è un aspetto fondamentale per comprendere il rapporto tra Dante e Solomòs e i letterati greci in generale: il poeta fiorentino, vittima della sua stessa sensibilità culturale ed indipendenza intellettuale viene allontanato dalla patria dai notabili fiorentini e vive un'esistenza da esule; egli incarna, seppur in un'epoca precedente ed in luoghi diversi, la condizione di colui che non si arrende al potere ma lotta per il rispetto dei propri ideali. Dal punto di vista emotivo gli scrittori greci, dal periodo della dominazione turca fino al momento della rivoluzione greca, provano un sentimento di empatia con colui che prima di loro ne ha condiviso il destino.

Ancora nella sua opera in difesa della lingua demotica greca, il *Dialogo sulla lingua*, Solomòs riporta esattamente i versi di Dante dal *Purgatorio XXVI*, 121-123:

A voce più ch' al ver drizzan li volti;  
e così ferman sua oppinione,  
prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti.

Nikos Kazantzakis che, come è stato già detto, tradusse tutta la *Divina Commedia*, dedica a Dante nella sua raccolta di poesie dal titolo *Terzine* una lunga e bella poesia in cui elogia l'ingegno di Dante e la sua grandissima opera, di cui riportiamo gli ultimi versi:

La notte si schiude piano sulla volta celeste  
si sono incrociate le mani del santo uomo;  
e i mercanti trovano Dante già morto,  
appena spuntano le prime stelle.

(vv. 178-181)

Un altro grande poeta greco, Angelos Sikelianòs, dedica una poesia di otto quartine alla madre di Dante, riferendosi in particolare al mo-



mento della nascita del poeta fiorentino. Citiamo solo gli ultimi quattro versi:

Dalla fatica dell'alba così riposò un istante  
nell'umida nebbia  
e le amiche intorno al suo letto, attendevano  
di ricevere il neonato!...

Il premio Nobel per la Letteratura 1962, Giorgio Seferis conosce molto bene la *Divina Commedia* e ce lo dimostra con varie citazioni nelle sue poesie. Nella poesia *Bottiglia a mare*, per esempio, i vv. 14-15:

Qui fra i ciottoli abbiamo trovato una moneta.  
Ce la siamo giocata a dadi,

ricordano il «gioco della zara» al primo verso del VI canto del *Purgatorio* di Dante.

Ancora nella sua poesia *Elena* i versi 39-40<sup>1</sup>:

Κι ο Πάρις μ' έναν ίσκιο πλάγιαζε σα να ήταν πλάσμα  
[ατόφιο  
Κι εμείς σφαζόμασταν για την Ελένη δέκα χρόνια

E Paride con un'ombra andava a letto come se fosse un corpo  
[vero

E noi ci siamo sgozzati per Elena dieci anni

ricordano il verso 136 del XXI canto del *Purgatorio*.

In un'altra poesia dal titolo *Il demone della prostituzione* Seferis mette come sottotitolo i versi 146-147 del canto XIX del *Paradiso*<sup>2</sup>:

[...] Nicosia e Famagosta  
per la lor bestia si lamenti e garra

Nella poesia *Solstizio estivo* 3<sup>o</sup>, vv. 11-12<sup>3</sup>:

Φορεί το πετσή της γελάδας  
για να την ανεβεί το ταυρόπουλο

1 Γ. Σεφέρης, *Ποιήματα*, ed. Ίκαρος, Αθήνα 1977, p. 241.

2 *Ibid.*, cit., p. 247.

3 *Ibid.*, cit., p. 295.

Si trasforma in mucca  
per essere montata dal toro

è chiara l'allusione ai vv. 41-42 del XXVI canto del *Purgatorio*: «la nova gente: "Sodoma e Gomorra"; / e l'altra: "nella vacca entra Pasifae, perché 'l torello a sua lussuria corra"».

L'altro premio Nobel greco per la Letteratura, 1979, Odisseo Elitis, nella sua opera *La vera fisionomia e l'audacia lirica di Andrea Kalvos*, riferendosi alla poesia della nostra era, afferma che essa «non ha dato esempi della lirica e dell'epos di Dante, né della sua sensibilità sentimentale o tragicità drammatica».

Altri poeti greci che dedicano poesie a Dante sono:

Giorgio Athanasiadis Novas (Athanas) che nella sua raccolta dal titolo *Quadretti Italiani*, dedica una poesia a Dante in cui lo definisce «divino» con la sua *Commedia* «divina»

Sotiris Skipris nella sua raccolta intitolata *L'immortale* dedica alcuni versi a Dante considerandolo immortale insieme ad Omero.

Il poeta Stefanos Marzokis<sup>4</sup>, definisce «fratello» il Sommo Poeta nella lirica *Cielo*<sup>5</sup>:

Αφήστε να περάσω  
στο πλιό μεγάλο αστέρι,  
του Νώε το περιστέρι  
στο χέρι μου κρατώ.

Αφήστε να περάσω  
τα γαλαζένια μάκρη,  
να τρέξω απ'άκρη σ'άκρη  
για νάβρω το Θεό.

Ακούσετ'έναν ήχο,  
της ηθικής μια λέξη  
κάτι ψηλά έχει τρέξει  
που γύρευα να πω.

Από τον κόσμο τρέχω  
πούχα κ'εγώ μια μέρα  
το Ναζωραίο πατέρα,

4 Στέφανος Μαρτζώκης (Zante 1855-Atene 1913), di padre italiano Luigi Marzocchi, scrisse in italiano e in greco, e trasportò nella poesia greca i metri italiani. Tutte le sue poesie sono state pubblicate nel 1925.

5 Στ. Μαρτζώκη, *Ποιήματα*, Αθήνα 1925, p. 48.

το Δάντην αδελφό.

Lasciate che passi  
sulla più grande stella,  
la colomba di Noé  
ho in mano.

Lasciate che passi verso  
la celestiale distesa,  
che corra da un capo all'altro  
per trovare Dio.

Ascoltate un'eco,  
la parola dell'etica;  
qualcosa è successo in alto  
che ho cercato di dire.

Dal mondo fuggo  
da cui ho avuto un giorno anche io  
il Nazareno come padre,  
Dante come fratello

e nella poesia *A Verdi* dedica a Dante i seguenti versi<sup>6</sup>:

Ανάμεσα στα σκότη,  
σ'εκατομμύρια χρόνια,  
η αγνή μορφή σου αιώνια  
σαν ήλιος θα περνά.

Κ'η φωτεινή σου ιδέα  
θα τρέχει απ'άκρη σ'άκρη,  
κάτι στα ουράνια μάκρη  
τρανά να κυβερνά.

Μπροστά σου θα περνάνε  
τ'αγέννητα τα χρόνια,  
κ'η μουσική σου αιώνια  
στην πλάση θ'αντηχεί.

Ανάμεσα στου Δάντη

---

<sup>6</sup> Στ. Μαριτζώκη, *Ποιήματα*, cit., p. 62

την άπλαστη αρμονία,  
εκεί που του Φειδία  
γρικιέται το σφυρί.

Tra l'oscurità,  
tra milioni di anni  
la tua forma pura eterna  
come il sole passerà.

E la tua idea luminosa  
correrà da un capo all'altro  
e nella distanza celeste  
qualcosa palesemente governerà.

Di fronte a te trascorreranno  
gli anni ancora non nati  
e la tua musica eterna  
riecheggerà nell'universo.

Tra l'intoccabile  
armonia di Dante  
in cui si sente  
lo scalpello di Fidìa.

La poesia *A Dante* è poi interamente dedicata al Poeta fiorentino<sup>7</sup>:

Νικήσαν οι Γουέφοι  
κ'η ματωμένη Φλώρα  
σ'εσένα ανοίγει τώρα  
την άσπλαχνη εξορία.

Από το Βατικάνο  
και ο πάπας στο προστάζει,  
τη γη σου κομματιάζει  
που σο'πλασε η καρδιά.

Σε καρτερεί η Ραβέννα,  
πήγαινε εκεί και ζήσε,  
την Ιταλία σου κλείσε  
στα φύλλα της καρδιάς.

---

<sup>7</sup> Στ. Μαρτζώκη, *Ποήματα*, cit., p. 55.

Παλεύουμε στο νού σου  
οι πλιό μεγάλοι αιώνες  
να βγούνε οι λεγεώνες  
της δόξας, της ανδρείας.

Vinsero i Guelfi  
e la sanguinante Flora  
apre a te ora  
il crudele esilio.

Dal Vaticano anche  
il Papa te lo ordina  
e divide la tua terra  
che ti plasmò il cuore.

Ti aspetta Ravenna  
vai lì e vivi  
chiudi la tua Italia  
tra le foglie del tuo cuore.

Lottano nella tua mente  
i più grandi secoli  
per trovare le legioni  
della gloria e del coraggio.

Ancora un bellissimo sonetto è dedicato a Dante da Stefanos Marzokis<sup>8</sup>:

Σύ, πρόβαλε, Αλιγιέρη, στον αιθέρα  
ν'ακούσω την αθάνατη φωνή σου,  
νάμαι κ'εγώ μια αδιάκοπη φοβέρα  
σ'εκείνους οπού εμίσησε η ψυχή σου.

Γελούν μ'εμέ γιατί σε λέω πατέρα,  
μα πέσμου, θα μου δώσεις την ευχή σου;  
Πέσμου, για με θε νάβγει εκείνη η μέρα  
που θα με πείς γλυκύτατο παιδί σου;

---

<sup>8</sup> Στ. Μαρτζώκη, *Ποιήματα*, cit., p. 65.

Νέος φτωχός και νέος απελπισμένος,  
 δεν τρέφω μίαν ελπίδα στην καρδιά,  
 καταφρονώ για νάμαι μισημένος.  
 Ουράνια ρίχνω στους δειλούς φωτιά,  
 πότε βουβός και πάντοτε οργισμένος,  
 κ'αθανασία ζητώ κ'ελευτεριά.

Tu, appari, Alighieri nell'aria  
 per sentire la tua voce immortale  
 per essere anch'io una continua minaccia  
 a coloro che odiò la tua anima.

Ridono di me perché ti chiamo padre,  
 ma dimmi, mi darai la tua benedizione?  
 Dimmi, verrà forse per me il giorno  
 che mi chiamerai dolcissimo figlio?

Giovane povero e giovane disperato  
 non nutro nessuna speranza nel cuore  
 disprezzo per essere odiato.

Getto celeste fuoco ai vili,  
 a volte muto, a volte pien di rabbia  
 e chiedo immortalità e libertà.

Un'ultima poesia di Marzokis dedicata a Dante, dal titolo *La visione di Dante* in dodici quartine, inizia così<sup>9</sup>:

Mi trovai solo in mare aperto  
 su una nave senza vele  
 l'instancabile odio e l'immensa passione  
 portavo con me fedeli compagni.

e termina con la quartina seguente:

Quella tempesta che vedi sulla terra  
 e quella fiamma nei cieli  
 è l'immane lotta del tuo cuore  
 e l'immensa fiamma che racchiudi in te stesso.

---

<sup>9</sup> Στ. Μαρτζώκη, *Ποιήματα*, cit., p. 78.

Le radici italiane di Marzokis sono sempre presenti nella sua produzione poetica: convinto assertore della sua doppia appartenenza, greca e italiana, fu particolarmente attratto dalla cultura italiana come dimostrano molte sue poesie dedicate agli italiani e la sua profonda dedizione a Dante. In una poesia dedicata all'Associazione degli studenti greci a Napoli cita Dante insieme ad Omero quali suoi maestri:

E di due patrie ne ho fatta una;  
di Omero e di Dante mi ha illuminato il raggio  
e Roma e Atene unite nel mio animo  
ornarono di gigli l'altare del mio petto.

Il massimo studioso di Dante in Grecia è il poeta, saggista e critico Kostis Palamàs (1859-1943)<sup>10</sup>. Nei suoi saggi si occupa della letteratura europea e di molti grandi poeti italiani. Traduce e pubblica nel 1930 alcune poesie di Carducci, Pascoli, D'Annunzio e Graf. Nei saggi critici analizza le opere di Alfieri, Beccaria, Boccaccio, Tasso, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Pirandello, Verga ed altri.

Un posto particolare nella sua opera e nella sua coscienza occupa Dante Alighieri, del quale analizza la *Divina Commedia* e al quale dedica continuamente versi e strofe nelle sue poesie, oltre ai quindici saggi specifici, scritti in diverse occasioni, riguardanti l'opera di Dante e l'influenza esercitata dal Poeta fiorentino in Grecia e sui maggiori poeti europei. Nelle poesie la musa ispiratrice di Palamàs viene spesso paragonata a Beatrice e al Demone (estro ispiratore) di Socrate, come nella poesia *Tafos*, (1898) 20<sup>a</sup> unità:

Sei tu che hanno battezzato  
in un momento di sacro brivido  
Socrate Demone  
e Dante Beatrice!

Palamàs continua a parlare della musa di Dante nell'ultima quartina della raccolta *Le ultime* (1935), n° 264, e dice:

Né bellezza, né eros  
ma divino sorriso, divina grazia  
nella visione di Dante,  
o sublime Beatrice!

---

<sup>10</sup> Kostis Palamàs è una delle più importanti figure della letteratura neogreca, poeta, critico, saggista e romanziere. Nella sua poesia di lingua demotica ha interpretato i sentimenti e le aspirazioni del popolo greco.

E nella raccolta *Paradisi* (1906), torna ad invocarla:

Afroditì, Virgìlii, Sibille, o Beatrici!

Ancora nella poesia *Città* della raccolta *Città e Solitudine* del 1912, dove dialoga con la musa, così Palamàs definisce Dante e Beatrice:

Della città e del cuore diamante  
della fantasia colosso  
vittima, giudice e giusto, o Dante  
anche te chiamo martire.

Nei partiti hai trascinato la rabbia  
Beatrice bianca luce  
e nel catrame dell'Inferno hai gettato  
come Dio ogni male.

Quindi trattando di amore nella raccolta *Fuoco serale* (1944), scrive in forma allocutiva:

Beatrice, sublimazione dantesca  
sorella, mi terrai la mano  
anche tu, Beatrice sublimazione dantesca  
anche tu nel mio cielo?

Palamàs, riferendosi all'*Inferno*, scrive:

Stette davanti a me il grande fiorentino  
autore delle anime dei dannati.

Ma in qualcosa che brilla come un diamante  
lontano e segreto  
riapro le sfere celesti di Dante  
e l'Olimpo omerico!

E per quanto riguarda le proprie poesie in terzine, dice:

Per te, poesia, ho preso la terzina  
dall'Inferno di Dante.



Quando descrive ancora *l'Inferno* di Dante, aggiunge:

Nel corpo la sete insopportabile  
nello spirito il luogo più tremendo  
nei cerchi che ha plasmato  
il fiorentino nel suo Inferno.

Nella poesia *Stella Violante* dedicata a Gregorio Xenopulos scrive:

Volò la tua anima  
dalla tua tremenda prigione  
per abbellire qualche inferno descritto  
da un Dante,  
Stella Violante!

Nelle quartine 31 e 115 dal *Ciclo delle Quartine*, 1929, Palamàs così descrive la potenza dell'Inferno dantesco:

Odi, tremi e ami e ti annulli nei gironi  
lì dove si diventa una cosa sola, vita, uomo e bestia.  
Nel corpo la sete insopportabile, nello spirito il luogo più tremendo  
dei gironi che creò il Fiorentino nel suo inferno.

Nel fugace sogno notturno e in un pensiero passa  
molte volte la nostra intera vita e l'universo infinito.  
In una quartina un poeta può racchiudere  
tutto l'Inferno di Dante e tutta l'ebbrezza lirica.

Nella raccolta *Le Notti di Fimio* 1935, nell'unità *Le altre* e nella 64<sup>a</sup> quartina, Palamàs con ammirazione definisce Dante un essere divino:

Il mio pensiero senza ali tieni legato ai tuoi piedi.  
Ti saluto come un poeta divino  
con la voce dello stesso Dante:  
dolcissimo, pensiero, dominante!

Nella stessa raccolta la quartina *Οι στερνέζ* evoca:

Omero, Dante, Shakespeare, Goethe!  
Del monte corona di quattro cime  
gloria anche la sua ombra ed il suo volto.

In vita e in morte non mi compiangete.

Per quanto riguarda la critica di Palamàs, in diversi saggi l'autore, parlando dell'amore, lo definisce «la celeste ebbrezza del *Paradiso* di Dante»; parlando invece della virtù dell'anima, dice che Dante ha voluto cantare le cose più alte della vita, le cose sublimi e i misteri dell'anima, non della propria, né di un'altra in particolare, ma di ogni anima.

Uno dei più amati temi di Palamàs è quello della lingua demotica e del popolo che paragona alla lingua volgare di Dante.

Definisce la *Divina Commedia* «canto nazionale dello spirito italiano, in cui sono legate inscindibilmente la mente scientifica e la fantasia plastica, colui che plasma la lingua e il poeta...».

Significative sono le affermazioni di Palamàs sul valore e la superiorità del *Paradiso* rispetto al *Purgatorio* e all'*Inferno*, convinto che questi ultimi libri «descrivono passioni e situazioni di uomini che mietono ciò che hanno seminato, e visualizzano delle avventure; mentre il *Paradiso* è un'opera filosofica di contenuto teologico e molto difficile da comprendere per chi non ne abbia conoscenza».

In Palamàs sono molto frequenti le citazioni: «cantore dantesco», «*Inferno* dantesco», «rima dantesca», «lingua dantesca», «tradizione dantesca», «il colosso di Dante», etc.

Ben quindici sono i saggi critici di Palamàs che si occupano esclusivamente dell'opera di Dante, analizzandone il contenuto e celebrandone l'alta poesia. Studia inoltre tutte le traduzioni precedenti in greco dell'opera di Dante. Parla delle traduzioni in Europa, dell'influenza di Dante su Victor Hugo e su altri poeti europei. Elogia il Parlamento Italiano, quando qualche anno prima del 1921, durante i preparativi della guerra contro gli Austriaci, pensa a programmare un'edizione dell'opera di Dante in occasione del seicentesimo anniversario della sua morte.

Si occupa ancora del messianismo e del romanticismo di Dante e, prendendo parte alla disputa dei letterati europei dell'epoca che sostenevano gli uni che Dante fosse romantico e gli altri invece classico, scrive fra l'altro: «ogni grande demiurgo è contemporaneamente romantico e classico».

Nei suoi saggi su Dante, Palamàs lo definisce ancora «divino», «patriota», «uomo con tutte le antitesi in armonia», «ottimo artista del verso» e «grande maestro».

Tutto questo dimostra la conoscenza vasta e profonda che Palamàs ha dell'opera dantesca e dell'ampia bibliografia critica intorno al Poeta italiano. E viene influenzato da Dante non solo come poeta,

ma anche come uomo dal momento che lo considera suo maestro. A dimostrazione della sua dedizione verso Dante, Palamàs nel suo studio, sulla scrivania, aveva un tagliacarte con sopra, in rilievo, il volto di Dante e un piccolo busto di legno del Poeta fiorentino; e tra i quadri appesi alla parete, di fronte alla scrivania, aveva anche un suo ritratto.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*



*Lectura Dantis 2008*

a cura di Mariangela Semola



ROBERTO MERCURI

## PERCORSI E STRATEGIE DEL RACCONTO NELLA *COMEDIA* DI DANTE

Le tre parole iniziali del titolo illustrano altrettante intenzionalità dell'*auctor* della *Comedia*.

La parola **percorsi** (da *per+currere*) allude all'idea di attraversamento espressa in *Inf.* I, v. 2 («mi ritrovai **per** una selva oscura»): l'*auctor* non ha usato il complemento di stato in luogo (**in** una selva), ma quello di moto per luogo (**per** una selva) proprio per comunicare l'atteggiamento dinamico, esplorativo dell'*agens*, suggerendo, in questo modo, al lettore di percorrere i sentieri narrativi che si diramano nell'opera.

La parola **strategie** (da *stratos+agere*) rimanda alla metafora bellica con cui Dante connota il suo viaggio come «guerra sì del cammino sì de la pietate» (*Inf.* II, v. 5); in questo caso il lettore deve ricostruire la struttura della *Comedia* attraverso l'enucleazione dei campi metaforici e semantici, costruiti sulle figure retoriche, fra le quali le più significative sono la metafora e la similitudine, e sul riuso delle fonti classiche, bibliche e medioevali.

La parola **racconto** (dall'intensivo *ra+computare*) già nella sua etimologia indica quanto siano relati numero e parola e quanto la scrittura letteraria riveli l'intenzione di armonia formale e strutturale<sup>1</sup>.

### SIMBOLO E NUMERO

Nella *Comedia* il simbolismo dei numeri<sup>2</sup> è parte integrante di quel-

---

<sup>1</sup> La scrittura letteraria, in quanto crea un mondo armonico e ordinato, è molto simile a quella che Dio attua operando sul caos primordiale attraverso le parole (cfr. *Gen.* I, 3), disponendo ogni cosa «in mensura et numero et ordine» (*Sap.* XI, 21).

<sup>2</sup> Cfr. FRIEDRICH OHLY, *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, a cura di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino 1985. La concezione numerologica dantesca è probabilmente influenzata in modo diretto anche da Sigieri di Brabante; su questo cfr. MARIA CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Le Lettere-Sansoni 1982. Sulla numerologia in Dante cfr. GIOVANNI ROBERTO SAROLLI, «Numero», in *Enciclopedia dantesca*, IV, 1973, pp. 87-96 e la bibliografia citata, a cui sono da aggiungere almeno MANFRED

la che definirei poesia della struttura<sup>3</sup>.

Già nella *Vita Nuova* il numero 3 investe la struttura profonda dell'opera, costruita su tre forme di scrittura, una poetica e due prosastiche: la parte poetica è costituita dalle composizioni in versi, quella in prosa è articolata in una prosa narrativa, volta al racconto delle circostanze in cui furono scritte le diverse poesie, e in una prosa esegetica, volta a analizzare i testi poetici mediante il metodo delle divisioni.

Il numero 3 ha, poi, altrettanta importanza nella strutturazione del racconto; le tre parti in cui è articolato il "libello" configurano una *gradatio* ascensionale **vita-morte-visione**: la parte iniziale, quella centrale, a partire dalla morte di Beatrice, e quella finale in cui viene descritto, nel sonetto *Oltre la spera*, il sogno dell'assunzione di Beatrice in cielo. Altri elementi di triplicità sono, ad esempio, le tre reazioni di Dante, tremare, meravigliarsi e piangere che alludono ai 3 stili<sup>4</sup>; tre sono i sogni, di cui l'ultimo è una visione.

Il numero 9, multiplo del 3, caratterizza sia Beatrice, sia gli incontri fra Dante e Beatrice: lo spazio di tempo che intercorre fra gli incontri dei due protagonisti è di 9 anni e Beatrice è un "miracolo" in quanto il suo numero segnaletico è 9 che è radice di 3, icona del mistero della Trinità, che sarà, alla conclusione della *Comedia*, descritta come tre circonferenze di tre colori; inoltre, il numero 3 è insito nel nome Beatrice (Bea**TR**icE).

Ma le stesse composizioni del "libello" sono organizzate in tre blocchi secondo il seguente schema:

1 – 9      9      9 – 1

Il primo e il terzo blocco, in disposizione chiasmica (1-9 = sonetto – canzone / 9-1 = canzone – sonetto), iniziano e si concludono rispettivamente con un sonetto che iconizza la funzione di rispecchiamento fra "la corte della poesia", a cui Dante si era rivolto con il primo sonet-

---

HARDT, *Die Zahl in der Divina Comedia*, Frankfurt am Main 1973, SAROLLI, *Analitica della Commedia, I. Struttura numerologica e poesia*, Bari, Adriatica Editrice 1974, il volume miscelaneo *Essays in the Numerical Criticism of Medieval Literature*, a cura di Caroline D. Eckardt, London 1980, JOHN J. GUZZARDO, *Dante: Numerological Studies*, New York 1987, e GUGLIELMO GORNI, *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino 1990.

3 Non ritengo che la distinzione crociana fra poesia e non-poesia possa ancora essere un valido principio critico e ermeneutico.

4 Questi tre verbi rimandano rispettivamente allo stile alto, medio e elegiaco basso; cfr. su questo GORNI, *Vita nova*, in *Letteratura italiana. Le opere, I: Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi 1992, p. 171.



to, e la corte del cielo: il primo sonetto, infatti, è rivolto alla conventicola poetica degli stilnovisti fiorentini, mentre il secondo celebra l'assunzione di Beatrice in Paradiso. La somma delle composizioni dei due blocchi è 10, il numero della perfezione. Non diversamente, nella *Comedia* la struttura dei canti  $1 + 33 + 33 + 33$  è basata sul numero 100, multiplo del  $10^5$ , che è anche il segno dell'autorialità, affermata solennemente all'inizio del canto II dell'*Inferno* in forma ternaria (**io sol uno**), nella quale **IO** può anche essere letto come **10**.

#### STRUTTURA DELLE CANTICHE

La *Comedia* consta di 100 canti, divisi in 3 cantiche, ciascuna composta da 33 canti, più un proemio, il canto I dell'*Inferno*, che, per questo, è costituito da 34 canti.

Il numero 3 è per Dante, fin dalla *Vita nuova*, un numero significativo per l'alta carica di simbolicità connessa al magismo del numero ternario, derivante dalla simbologia trinitaria cristiana e dalla tradizione classica sopravvissuta nel Medioevo.

Nella *Vita nuova* la simbolica progressività del numero 3 scandisce, entro una dimensione temporale, lo scorrere della storia evenemenziale secondo una linea retta. Da numero simbolico il 3 diviene, nella *Comedia*, principio ordinatore del cammino verso Dio, il quale è, a sua volta, l'espressione più alta del numero 3 in virtù del mistero della Trinità. Il numero 3, peraltro, connota l'impianto strutturale del racconto: ad esempio, tre sono i regni dell'aldilà e tre sono le guide, Virgilio, Beatrice e s. Bernardo.

Nella *Comedia* il mezzo del racconto è omologo e analogo alla conclusione del racconto stesso: Dante parla in terza rima, dispone l'impalcatura narrativa su strutture ternarie e arriva alla conoscenza diretta del mistero sacro del 3, la Trinità; il principio ordinatore e costruttivo si realizza come verità del racconto. Il raggiungimento della meta ternaria da parte dell'*agens*, in quanto contemplazione della verità, coincide con il raggiungimento della meta da parte dell'*auctor*, cioè con la fine del racconto, in una significativa coincidenza dell'esperienza e della scrittura. È, in questo senso, indicativa la similitudine con il «geometra» alle prese con la quadratura del cerchio; il numero è collegato al concetto di *mensura* e Dante scrittore, giunto alla fine dell'esperienza, si definisce, tramite questa similitudine, come un costruttore di armonia, indagatore della verità ultima della geometria, la quadratura della circonferenza: ed è proprio l'immagine geometrica

---

<sup>5</sup> Multiplo perfetto in quanto il numero 100 è il risultato della moltiplicazione del 10 per se stesso.

della circonferenza a descrivere la Trinità come «tre giri / di tre colori e d'una contenenza» (*Par.* XXXIII, vv. 116-17). Dio è rappresentato da tre circonferenze, Dante è rappresentato come «geometra» che studia il cerchio: le due similitudini hanno la funzione di mettere in stretta relazione Dio creatore dell'Universo e Dante creatore della *Comedia* costruita, come il mondo, secondo criteri geometrici, numerologici e perciò armonici che riflettono, seppur imperfettamente, l'armonia del creato.

Lo spostamento del numero 3 da simbolo nella *Vita nuova* a principio ordinatore nella *Comedia* comporta un sostanziale cambiamento della direzionalità temporale, che non è più disposta secondo una linea retta, ma secondo una linea circolare: Dante è l'interprete di questa circolarità in cui il presente costituisce il momento di prefigurazione e di annuncio del futuro sulla base del passato; qui emerge l'importanza del ricordo di cui Dante, poeta della memoria, è custode.

Le ricostruzioni della memoria sono la forma della storia. Dante esorcizza la storia attraverso il mito dell'eterno ritorno; il processo storico assume la figura della circolarità e non quella della verticalità diacronica. Ed è, per Dante, peculiare compito della poesia ricostruire questa circolarità, in cui il passato costituisce il serbatoio dei valori positivi che devono connotare il futuro e che si oppongono ai disvalori del presente; di qui nascono la tipologia *antico vs nuovo* che percorre l'intera *Comedia* e l'altrettanto importante motivo dei poeti antichi cantori dell'età dell'oro, il cui criptico messaggio Dante, poeta teologo, ha il compito di illuminare.

Dante canta il ritmo ciclico e circolare della storia, scandita nei tre momenti del passato, del presente e del futuro: questa coincidenza di ternarietà e circolarità trova la sua suprema iconizzazione nella visione finale della Trinità, individuata da tre circonferenze.

La presenza del 3 e del suo multiplo 9 è evidente anche nella strutturazione delle singole cantiche, dato che la cantica dell'*Inferno* è divisa in 9 cerchi, quella del *Purgatorio* in 9 parti (antipurgatorio + 7 cornici + Paradiso terrestre), quella del *Paradiso* in 9 cieli. Il numero 3 caratterizza, inoltre, le macro-divisioni delle tre cantiche, in quanto 3 sono i grandi blocchi in cui sono strutturati *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*: i dannati dell'*Inferno* sono ripartiti fra 3 categorie di peccati (incontinenza, violenza e frode); gli spiriti purganti sono divisi in tre categorie, coloro che provarono un amore volto al male e coloro che provarono un amore volto al bene, distinti nelle due condizioni dello scarso amore per il bene e dell'amore smodato per i beni terreni; gli spiriti del *Paradiso* si distinguono in secolari (nei quali l'amore per il sommo bene è parzialmente inquinato dall'effetto mondano), attivi e

contemplativi, che hanno realizzato l'amore per Dio rispettivamente nelle opere e nell'ascesi.

Ma c'è un altro multiplo del 3, cioè il 6, il numero dell'anticristo in quanto è un 9 rovesciato; è questo il motivo per cui i canti politici delle tre cantiche sono i sestetti: iconizzazione della degradazione della politica della corruzione. Infatti, i tre sestetti di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* formano il numero 666 che è il numero dell'anticristo.

Elementi simmetrici di ordine macro-strutturale caratterizzano l'inizio e la fine delle tre cantiche e della *Comedia*: all'inizio del viaggio sia in *Inferno*, sia in *Purgatorio*, sia in *Paradiso* Dante incontra spiriti mancanti, che non hanno sublimato il libero arbitrio e cioè rispettivamente gli ignavi, i negligenti, gli spiriti che non mantennero i voti, a sottolineare l'importanza del tema della volontà, connesso a quello del libero arbitrio, che è uno dei fondamenti dell'etica dantesca; così ogni cantica finisce con la parola «stelle», che sottolinea e connota la graduale verticalità dell'esperienza di Dante e delle sue acquisizioni: terminato il viaggio in *Inferno*, Dante riacquista la possibilità di rivedere la luce, a denotare l'affrancamento dal peccato e dalla dannazione; alla fine del viaggio in *Purgatorio*, Dante riconquista la purezza edenica, che gli permette di accedere al *Paradiso* dove, nella visione finale, il desiderio e la volontà del poeta si muovono all'unisono con l'armonia celeste.

Un'altra simmetria importante consiste nel fatto che ai primi quattro canti dell'*Inferno*, con il Limbo luogo affatto particolare e di fatto estraneo al clima infernale, corrispondono gli ultimi quattro del *Paradiso* che comprendono l'Empireo, il luogo fuori dal sistema fisico delle stelle e dei cieli e fuori dal tempo.

#### STRUTTURA METRICA

Il numero 3 è centrale anche nella struttura metrica, che riproduce *en abyme* la macrostruttura della *Comedia*; infatti, la terzina è composta da tre endecasillabi, le cui 99 sillabe coincidono con il numero dei canti del poema, escludendo il I canto dell'*Inferno* che ha funzione proemiale.

Spesso, inoltre, le terzine sono strutturate in forma ternaria, dato che il filo logico e narrativo trova spesso la sua realizzazione nel giro di tre terzine. Il numero 3 è, inoltre, fondamentale nel sistema della terzina incatenata, in quanto il secondo verso della terzina rima con il primo e il terzo della terzina successiva, istituendo un filo melodico

che è stato definito *terzetto*<sup>6</sup>, termine mutuato dalla musica.

Il problema dell'origine della *terzina* rappresenta una *vexata quaestio*: scartata l'ipotesi della sua origine dalla *sestina*, l'opinione più accreditata è la derivazione dal *sirventese*<sup>7</sup>, la cui stanza è costituita da tre endecasillabi più un *quinario* secondo lo schema AAAb BBBc. L'assoluta invenzione di Dante sta nell'aver sostituito alla rima *baciata* propria del *sirventese* e di altre forme metriche (si pensi alle *quartine* monorime di *Giacomino da Verona*, alle *quartine* di *distici* di *Bonvesin da la Riva*, al *settenario* a rima *baciata* di *Brunetto Latini*) la *terzina incatenata*<sup>8</sup>, basata non sulla ripetitività, ma sulla variazione e sull'intreccio di rime. L'innovazione metrica comporta un superamento non solo formale, ma profondo e sostanziale del *sirventese*, in quanto, in questo modo, Dante trascende la facile memorabilità e la qualità enumerativa del *sirventese* funzionalizzando la *terzina* a intenti narrativi. E se anche dal *sirventese* e dalla letteratura degli *exempla* Dante eredita i cataloghi di personaggi e l'enumerazione esemplare, sempre inserisce questi elementi in un contesto narrativo con funzione allusiva e oltrestualmente espansiva.

Se è vero che la *Comedia* rappresenta un superamento anche formale dello *stilnovo*, è dubbio che Dante abbia sentito la *Comedia* come un grande *sirventese* in opposizione alla forma tragica della *canzone*<sup>9</sup>, dato che proprio le grandi canzoni dell'esilio costituiscono i prodromi a livello formale e tematico del poema; la *Comedia* sussume i vari stili, compreso il tragico, e non può essere letta come contrapposizione di uno stile comico a quello tragico, ma come superamento della lirica *stilnovista* e anche della forma *canzone* in funzione della realizzazione

---

6 Cfr. TIBOR WCLASSICS, *Interpretazioni di prosodia dantesca*, Roma 1972. Si vedano anche MARIO PAZZAGLIA, *L'universo metaforico della musica nella "Commedia"* (1986), e *Musica e metrica nel pensiero di Dante* (1988), in ID., *L'armonia come fine. Conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli 1989, pp. 1-31 e 33-57, e VITTORIO RUSSO, *Musica e musicalità nella struttura della "Commedia" di Dante*, in *La musica nel tempo di Dante*. Atti del Convegno, a cura di Luigi Pestalozza, Ravenna 1986, pp. 33-54.

7 Si veda l'esautiva voce di IGNAZIO BALDELLI, «*Terzina*», in *Enciclopedia dantesca*, cit., V, pp. 583-84, con ampia bibliografia, oltre a GORNI, *Coscienza metrica di Dante: terzine e altre misure*, in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki 1981, pp. 187-215, e FRANCO GAVAZZENI, *Approssimazioni metriche sulla terza rima*, «*Studi danteschi*», LVI (1984), pp. 1-82.

8 Cfr. MARIO FUBINI, *Il metro della "Divina Commedia"*, in ID., *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, I. Dal Duecento al Petrarca, Milano, Feltrinelli 1982, pp. 168-200.

9 Ciò che è confermato dalla suggestiva ipotesi di PIETRO BELTRAMI, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini 1981, secondo il quale la *Comedia* può essere considerata «una grande canzone triplice» secondo lo schema ABA/BCB/ – ...XYX/YZY/Z, in cui il canto corrisponde a una stanza e la cantica a una canzone di 33 stanze.

di una poesia narrativo-drammatica, in cui centrali sono azione e dialogo.

Proprio il sistema endecasillabo + terzina – un'invenzione dantesca la cui importanza fu compresa non a caso da Boccaccio, fondatore della prosa moderna, che ripropone questo sistema nella *Caccia di Diana* – permette un più ampio respiro narrativo, concettuale ed espressivo rispetto al novenario, al settenario e agli altri metri e connota la realizzazione dantesca dell'*èpos* in volgare. L'endecasillabo, che nel *De vulgari eloquentia* (II, V, 3) era stato individuato come il verso di più alta dignità in virtù della *temporis occupatio*, permette un uso più ricco di lessemi e costrutti sintattici e appare, così, il metro più adatto al dispiegamento del pensiero e alla narrazione.

#### LA TRINITÀ DIVINA

La Trinità divina, evocata in *Inf.* III, vv. 5-6<sup>10</sup> e in *Purg.* III, vv. 34-36<sup>11</sup>, ritorna più volte nella terza cantica a sottolineare i momenti significativi del viaggio:

– *Par.* XIV, vv. 28-31:

Quell'UNO e DUE e TRE che *sempre vive*  
e *regna sempre* in TRE e 'n DUE e 'n UNO  
non circunsritto, e tutto circunscrive  
**tre volte** era cantato da ciascuno

Il chiasmo *sempre vive / regna sempre* enfatizza l'eternità divina, mentre l'inversione numerica (1-2-3/3-2-1) indica la specularità e quindi la reciproca riflessione degli elementi costitutivi la Trinità; il concetto di riflessione ritorna nel momento in cui Dante arriva a vedere la Trinità le cui circonferenze si riflettono l'una nelle altre («l'un da l'altro [...] / pareo riflesso»: *Par.* XXXIII, vv. 118-119).

Da notare anche come il numero 3 connoti la ritualità del canto celebrativo (**tre volte** era cantato).

– *Par.* XV, vv. 47-48:

Benedetto sia tu [...] trino e uno  
che nel mio **seme** se' tanto *cortese!*

---

10 «Fecemi la divina podestate, / la somma sapienza e 'l primo amore».

11 «Matto è chi spera che nostra ragione / possa trascorrer la infinita via / che tiene una sustanza in tre persone».

Qui il richiamo al dogma trinitario è funzionale alla definizione dell'analogia Dante-Enea e alla connotazione di Dante, già definito da Brunetto Latini frutto della «**sementa** santa» dei "Romani" (*Inf.* XV, vv. 76-77), come poeta-profeta ispirato e illuminato dalla grazia divina verso il quale Dio è *cortese*, come con Enea («se l'avversario d'ogne male / *cortese* i fu» *Inf.* II, vv. 16-17), a sua volta «de' Romani il gentil **seme**» (*Inf.* XXVI, v. 60); questa rete di richiami iconizza quella linea di continuità che unisce Enea a Dante, Roma terrena e Roma celeste, paganesimo e cristianesimo.

– *Par.* XXIV, vv. 139-141:

e credo in **tre** persone etterne; e queste  
credo una essenza sì **una** e sì **trina**<sup>12</sup>,  
che sofferà congiunto "sono" e "este".

La Trinità viene evocata per solennizzare l'atto di fede di Dante, cui corrisponde il rito della cinzione, scandito sulla ritualità trinitaria<sup>13</sup> («**Tre volte** cinse me» *Par.* XXIV, v. 152) ed è significativo che questa ritualità riguardi anche Beatrice, a cui Pietro gira intorno tre volte («**E tre fiate** intorno di Beatrice / si volse» *Par.* XXIV, vv. 22-23). A questa ritualità positiva corrisponde quella negativa che connota la storia di Ulisse (*Inf.* XXVI, vv. 139-140):

**Tre volte** il fé girar con tutte l'acque;  
a la *quarta* levar la poppa in suso

L'inabissamento della nave di Ulisse, per volontà divina segnalata dal numero 3, avviene al 4° giro: il numero 4, che indica la perfezione umana iconizzata nella figura dell'*homo quadratus*, qui denota il fallimento di Ulisse in antitesi all'esperienza di Dante, la cui positività è segnalata dalla parola «**tetragono** ai colpi di ventura» (*Par.* XVII, v. 24) che rimanda, appunto, al numero 4.

---

<sup>12</sup> Il concetto di Dio uno e trino ritorna in *Par.* XXXI, vv. 28-30 («Oh trina luce che 'n unica stella / [...] / guarda qua giuso a la nostra procella»), in relazione alla similitudine del naufrago di *Inf.* I.

<sup>13</sup> La ritualità ternaria scandisce fasi importanti del racconto, come, ad esempio, l'apparizione di Beatrice, accolta dal triplice canto «*Veni, sponsa, de Libano*» (*Purg.* XXX, v. 12) o la conclusione dell'esame di Dante sulle tre virtù teologali, segnato dal canto del «trino spiro» (*Par.* XXV, v. 132).

– Par. XXXIII, vv. 115-117:

Ne la profonda e chiara sussistenza  
de l'alto lume parvemi **tre** giri  
di **tre** colori e d'**una** contenenza

La *Comedia* si conclude, dopo un percorso formalmente strutturato sul numero 3, con l'incontro con il mistero trinitario, che è l'essenza sostanziale della divinità e la meta del viaggio, e quindi con la visione del mistero di fronte al quale la voce poetica deve tacere.

Al Dio trinitario, che Dante incontra alla fine del viaggio, corrisponde la trinità femminile costituita dalla Vergine Maria, da santa Lucia e da Beatrice, le «**tre** donne benedette» (*Inf.* II, v. 124) che «curan» di lui «ne la corte del cielo» (*Inf.* II, v. 125), le quali permettono l'inizio del viaggio che, in questo modo, appare inquadrato nel numero 3.

#### LA TRINITÀ INFERNALE

La Trinità divina ha il suo corrispettivo negativo nella trinità diabolica rappresentata da Lucifero e preceduta da demoni e bestie infernali trinitari come le tre fiere, come Cerbero che «con tre gole caninamente latra» (*Inf.* VI, v. 14), le tre Furie, Gerione.

Nel fondo del pozzo di Cocito Dante incontra Lucifero, essere reificato a inanimato meccanismo, parodico duplicato della Trinità divina, caratterizzato dall'asimmetria: trinità imperfetta descritta da 4 elementi, 1 testa e 3 facce («quand'io vidi tre facce a la sua testa» *Inf.* XXXIV, v. 38), che piange con 6 occhi (*Inf.* XXXIV, v. 53), nulla a che vedere con l'armonico 1-2-3 che connota la Trinità divina.

#### LE TRINITÀ DELLA POLITICA E DELLA STORIA

Il numero 3 riveste un carattere di simbolismo anche quando Dante vuole conferire solennità e drammaticità al discorso politico, come, ad esempio, nell'incontro con i 3 dannati fiorentini («**tre** ombre» *Inf.* XVI, v. 4, e «i **tre**» *Inf.* XVI, v. 77) i quali sono preoccupati per la decadenza morale di Firenze<sup>14</sup>, ai quali Dante risponde con sdegno:

---

<sup>14</sup> Già nel canto VI dell'*Inferno* Ciaccio aveva parlato delle «tre faville», le 3 cause, superbia, invidia e avarizia, della decadenza di Firenze (*Inf.* VI, v. 75); in questo caso, il numero 3 enfatizza la negatività della politica.

La gente nuova e i súbiti guadagni  
orgoglio e dismisura han generata  
(*Inf.* XVI, vv. 73-74)

Alla positività dei 3 antichi fiorentini corrisponde, nella definizione della Firenze nova, il numero 2 della diabolicità: infatti 2 sono le cause (gente nuova e súbiti guadagni) e 2 sono gli effetti (orgoglio e dismisura).

Ai 3 antichi fiorentini corrispondono, sempre nell'ambito del sistema antitetico *antico vs nuovo*, di grande importanza nella *Comedia* e non a caso ripreso in *Paradiso* nel solenne incontro con Cacciaguida, i «tre vecchi» (*Purg.* XVI, v. 121) bolognesi che costituiscono un eterno contrappunto positivo alla decadenza morale delle città italiane.

L'impianto strutturale non è solo costruito sulle rispondenze numeriche, ma anche su altri elementi che costituiscono le linee portanti della *Comedia*; fra le fondamentali individuerei le seguenti tipologie.

1. Strutture macro-narrative
2. Strutture rimiche
3. Strutture lessicali
4. Strutture retoriche
  - 4.1 similitudine
  - 4.2 metafora

Ovviamente, ognuna delle tipologie sarà analizzata con intento esemplificativo e non di esaustività.

1.

All'inizio delle tre cantiche, sempre nei canti terzi, Dante incontra anime le quali non hanno esercitato, a diverso titolo, la loro volontà: in *Inferno* i pusillanimi che non hanno effettuato alcuna scelta, in *Purgatorio* coloro che si sono pentiti in punto di morte, in *Paradiso* coloro che non hanno onorato completamente i voti.

Dunque, i canti terzi delle tre cantiche mettono al centro il tema della volontà, ripreso in modo sistematico al centro della *Comedia* da Marco Lombardo; la prima parte del viaggio si conclude con il riconoscimento della pienezza del libero arbitrio di Dante da parte di Virgilio («**libero**, dritto e sano è tuo arbitrio» *Purg.* XXVII, v. 140). Dante può iniziare il viaggio in quanto ha liberamente scelto, a differenza dei **cattivi** (etimologicamente prigionieri) che non hanno saputo esercitare la volontà; infatti egli entra nel cammino «alto e silvestro» come «persona **franca**» (*Inf.* II, v. 132).



Tutto questo viene richiamato all'inizio del *Purgatorio*, quando Catone incita Dante e le anime a perseguire senza esitazioni o forme di pigrizia il percorso di purgazione e, alla conclusione del viaggio, la volontà di Dante raggiunge l'assoluta perfezione all'unisono («sì come rota ch'igualmente è mossa» *Par.* XXXIII, v. 144) con il moto circolare perfetto della Trinità divina, nell'identificazione mistica con Dio.

Altro tema, correlato al precedente, è quello dell'amore.

a) L'amore che apre e chiude la *Comedia*, inteso in senso dinamico: l'amore divino del Dio nominato all'inizio dell'opera come creatore dell'universo (*Inf.* I, vv. 39-40 «quando l'amor divino / **mosse** di prima quelle cose belle»); come ispiratore dell'azione salvifica di Beatrice (*Inf.* II, v. 72 «amor mi **mosse**, che mi fa parlare») e come forza che governa l'universo (*Par.* XXXIII, v. 142 «l'amor che **move** il sole e l'altre stelle»). Indicativo l'uso del verbo **muovere** che sottolinea il dinamismo.

b) L'amore che scandisce le fasi cruciali e di passaggio del viaggio: la prima parte del viaggio inizia e termina con i lussuriosi e quindi con il tema dell'amore, da Paolo e Francesca a Guinizzelli e Arnaut Daniel secondo o seguendo un filo metalinguistico dai lettori agli scrittori che è anche autobiografico.

Il coraggio di scegliere implica la magnanimità, cioè quella che Aristotele aveva definito *megalopsichia* contrapposta alla *micropsichia* degli ignavi; questa qualità della *megalopsichia* è una prerogativa non solo dell'*agens*, ma anche dell'*auctor* che scrive a partire dai valori dell'altezza d'ingegno («alto ingegno» *Inf.* II, v. 7) e della perfezione interiore («qui si parrà la tua nobilitate» *Inf.* II, v. 9); atteggiamento che non si identifica anzi si oppone alla tracotanza e alla superbia: questo è il senso della menzione nei canti proemiali di *Purgatorio* e *Paradiso* dei miti di superbia delle Piche e di Marsia, rispettivamente superbi antagonisti delle Muse e di Apollo.

## 2.

2.1. Dante inizia il proprio viaggio dal naufragio (*Inf.* I, vv. 22-27), da dove Ulisse aveva concluso il suo, per giungere al Purgatorio, che per Ulisse è la «montagna, bruna / per la distanza» (*Inf.* XXVI, vv. 133-134) e il luogo della morte, mentre per Dante è il *locus amoenus*, il luogo della resurrezione e della riacquisizione dell'innocenza. È per questo che Dante, narrando il suo arrivo nel Purgatorio, evoca allusivamente la figura di Ulisse:

Venimmo poi in sul lito deserto,  
che mai non vide navicar sue acque

omo, che di tornar sia poscia *esperto*.  
 Quivi mi cinse si com'altrui piacque:  
 oh meraviglia! ché qual elli scelse  
 l'umile pianta, cotal si rinacque  
 subitamente là dove l'avelse.  
 (*Purg.* I, vv. 130-136)

Lo stilema «si com'altrui piacque» di *Inf.* XXVI, v. 141 e *Purg.* I, v. 133, incardinato in una *Reimbildung* omologa a quella di *Inf.* XXVI, vv. 136-141 (**acque : piacque : rinacque = nacque : acque : piacque**) e il lessema *esperto*, che richiama *esperienza* (*Inf.* XXVI, v. 116) ed *esperto* (*Inf.* XXVI, v. 98) connotano sia il viaggio negativo di Ulisse sia quello positivo di Dante, ad indicare la provvidenzialità e l'esemplarità dei due percorsi. Dante tiene a marcare che egli, a differenza di Ulisse, è riuscito a varcare indenne le colonne d'Ercole e a fare l'esperienza del «mondo senza gente» in virtù dell'umiltà; il rito della cinzione del giunco ha la funzione di connotare Dante come *viator humilis* di contro al superbo Ulisse.

2.2. Il filo tematico dell'ineffabilità di fronte ai momenti alti e difficili dell'esperienza è marcato dall'epiteto FIOCO in rima con POCO, due terzi di *Reimbildung* in *Par.* XXXIII, v. 121, e dalla struttura rimica FIOCO:LOCO:POCO in *Inf.* I, vv. 58-63 e in *Inf.* XXXIV, vv. 20-24: i momenti della visione del sommo male e del sommo bene sono relati fra loro e all'incontro con Virgilio, quindi al momento in cui Dante si dichiara successore di Virgilio, come poeta in grado di ridare voce a Virgilio. L'ineffabilità è giocata sul piano tradizionale della difficoltà di descrivere l'esperienza e su quello più originale della difficoltà di scrivere un *èpos* che riprende la grande poesia epica virgiliana per superarla realizzando un poema moderno antesignano del romanzo moderno.

3.

Un solo esempio, significativo, che ci aiuta a capire l'importanza anche delle singole parole nei rapporti intertestuali o, come in questo caso, intratestuali.

L'*iter* di Dante nella *Comedia* è connotato con marche antitetiche al viaggio di Ulisse: il «*folle* volo» (*Inf.* XXVI, v. 125) dell'eroe greco è opposto all'«*alto* volo» (*Par.* XV, v. 54) di Dante e denotato parallelamente, dato che ambedue gli *itinerari* sono l'«*alto* passo» (*Inf.* II, v. 12 e *Inf.* XXVI, v. 132). L'epiteto *folle* lega le figure di Ulisse, Enea e Dante; lo stilema «varco / *folle* d'Ulisse» (*Par.* XXVII, vv. 82-83) segnala la

temerarietà e la superbia dell'eroe greco, mentre il timore di Dante che la sua «venuta non sia *folle*» (*Inf.* II, v. 35) segnala la sua umiltà e insieme il parallelismo con Enea che affronta la folle fatica («*insano* [...] labori»: *Aen.* VI, 135) con la guida della Sibilla.

## 4.

4.1. Altra figura retorica di grande momento nella *Comedia* è la similitudine, basata sul principio della corrispondenza, peculiare della tradizione ermetica; in questa figura retorica Dante trovava un mezzo espressivo particolarmente idoneo a rendere l'impianto analogico della narrazione; e, sotto questo aspetto, metafora e similitudine appaiono complementari. All'impiego della similitudine Dante era, inoltre, spinto anche dalla centralità di questa figura retorica nel genere epico; rispetto alla similitudine omerica e in genere classica, che aveva una funzione di dilatazione descrittiva in relazione alla qualità agonale dell'*èpos* greco, quella dantesca ha la funzione da un lato di evidenziare le trame dell'azione drammatica, allusivamente messe in relazione con il *corpus* mitologico classico e con quello cristiano e in questo modo agganciate sia all'immaginario letterario sia a quello religioso, e dall'altro di chiarire e rendere in termini poetici le nozioni e le affermazioni filosofiche e teologiche mediante le similitudini con situazioni realistiche e concrete, secondo lo stile biblico dei *Salmi* e quello parabolico dei *Vangeli*, in modo da conferire spessore drammatico-realistico alle *dramatis personae*.

Del resto, a farci toccare con mano l'importanza della similitudine nella *Comedia* è proprio lo sviluppo che questa figura retorica subisce nel macrotesto dantesco, per cui a un iniziale impiego, che appare quantitativamente limitato e realizzato attraverso la similitudine *per brevitatem*, si riscontra un incremento nel *Convivio*, fino al massimo impiego nella *Comedia*, nella quale Dante usa la similitudine *per conlationem* fino alla *transumptio*<sup>15</sup>.

La similitudine nella *Comedia* non ha, dunque, la funzione di quella classica, volta all'*amplificatio* e all'impreziosimento descrittivo, ma un ruolo eminentemente strutturale e semantico. La similitudine è una figura retorica il cui uso è essenziale nella strategia scrittoria della *Comedia*; non si è notato come Dante espliciti l'importanza di tale figura in quanto essenziale alla costruzione del racconto: la dimensione argomentativa e quella narrativa costituiscono le coordinate con cui

---

<sup>15</sup> È in ambiente bolognese, con i trattati di Boncompagno da Signa e di Bene da Firenze che acquista particolare risalto la teoria della *transumptio*, cui Dante dovette essere sensibile anche per il fatto che tale teoria veniva collegata alla retorica scritturale e allo stile profetico.

Dante orienta la sua scrittura e insieme la comprensione della sua opera; la fiducia del lettore si ottiene attraverso la chiarezza dell'argomentazione e dell'esemplificazione, in quanto attraverso la similitudine il lettore è condotto a un piano di riferimenti a lui congeniale e familiare, che è quello della storia, del mito, dell'esperienza:

Però ti son mostrate in queste rote,  
nel monte e ne la valle dolorosa  
pur l'anime che son di fama note,  
che l'animo di quel ch'ode, non posa  
né ferma fede per essempro ch'aia  
la sua radice incognita e ascosa,  
né per altro argomento che non paia.

(Par. XVII, vv. 136-42)

Tanto più significativa l'affermazione di Cacciaguida, in quanto contestualizzata in un discorso incentrato sul rapporto fra la *Comedia* e il pubblico.

La similitudine ha quindi una duplice funzione, quella di sottrarre alla percezione automatica la realtà, rivelandone tutta la complessità mediante l'accostamento del reale al sovrannaturale e, insieme, quella di conferire percettibilità al sovrannaturale.

Dicevamo della funzione narrativa della similitudine che istituisce percorsi narrativi nella *Comedia*; farò solo un esempio: la similitudine dei colombi connette nella *Comedia* episodi diversi, allo scopo di stabilire un filo narrativo e semantico costituito dall'episodio di Paolo e Francesca (*Inf.* V, v. 82), l'incontro con Casella (*Purg.* II, v. 125), le figure di Iacopo e Pietro (*Par.* XXV, v. 19). La similitudine è simmetricamente ripartita nelle tre cantiche e illustra i gradi dell'amore, gradualità che sostanzia l'*iter* di Dante e gli conferisce senso: dall'amore passione, iconizzato nei colombi mossi dal disio, all'amore che, distolto inizialmente dal giusto oggetto, si ravvede, simboleggiato nel colombo che lascia l'esca, all'*amor-caritas*, incentrato sulla fede, che è illustrato da Iacopo e Pietro, i quali lodano «il cibo che là su li prende»<sup>16</sup>.

Non è, inoltre, senza significato che questo itinerario, scandito dalla similitudine dei colombi, sia anche connotato in senso metalinguistico, configurandosi come un percorso letterario dal romanzo di Lancillotto alla canzone tragica rappresentata da *Amor che ne la mente mi ragiona*, al punto di arrivo, il poema sacro, solennemente nominato

---

<sup>16</sup> Notare l'uso della stessa metafora del cibo come nel canto II del *Purgatorio*.

nell'*incipit* di *Par. XXV*, il quale rappresenta il punto di fusione di tutti gli stili e di tutti i generi letterari. Solo da questa fusione potrà nascere la letteratura moderna e la sua ricodifica dei generi.

4.2. Analizzeremo, a mo' di esempio, l'episodio dell'epifania di Beatrice studiato in modo approfondito da Auerbach. La spiegazione figurale dello studioso si ferma, però, a quella soglia, cui accennavamo prima, della primaria e semplice corrispondenza analogica. La citazione del *Cantico dei Cantici* («*Veni, sponsa, de Libano*» *Purg. XXX*, v. 11), con cui viene annunciata Beatrice, ha una funzione segnaletica importante in quanto connette modelli semiologici e nuclei della *fabula*.

Il *Cantico dei Cantici* rappresenta figuramente il ricongiungimento di Cristo con la Chiesa; l'esplicita citazione biblica configura un rapporto di analogia per cui Dante-sposo corrisponde a Cristo<sup>17</sup> e Beatrice-sposa corrisponde alla Chiesa. L'allusione, dunque, al ricongiungimento di Cristo con la Chiesa è sì operata da Dante sulla falsariga dell'esegesi figurale, che è l'importante acquisizione di Auerbach, ma essa viene strutturata con gli elementi del codice espressivo della *Comedia* e quindi funzionalizzata alla *fabula* e risemantizzata.

L'incontro con Beatrice segna la raggiunta maturità spirituale del poeta e anticipa il senso del suo viaggio che, se fino a questo momento è stato di purificazione, ora è di comunicazione con Dio. Ecco perché questo episodio è una sorta di cerniera che, mediante elementi allusivi, configura *Replikerbildungen* progressive e regressive.

Il ricongiungimento con Beatrice nel Paradiso terrestre costituisce la chiusura di un cerchio, in quanto è a questa altezza che Dante ritrova se stesso alla fine del viaggio di espiazione, cioè alla conclusione del viaggio fondato sulla conoscenza razionale, che costituisce al tempo stesso l'inizio del viaggio fondato sulla conoscenza mistica. E proprio la citazione del *Cantico dei Cantici* allude al rapporto di specularità fra Dante e Beatrice, dal momento che tutta una serie di elementi che connotano la sposa sono coincidenti con quelli che connotano Dante *viator*. I tragitti di Beatrice e Dante sono analoghi; infatti la venuta dal Libano indica:

a) il tragitto dal deserto e dai luoghi incolti abitati dalle fiere; anche il viaggio di Dante inizia dal deserto e dall'incontro con le tre fiere; d'altronde i gigli sono i fiori antitetici alla selva, essendo fiori tipici dell'*hortus*, a significare uno iato fra la selva, da cui anche Dante muo-

---

17 Cfr. su questo ROBERTO MERCURI, *Comedia*, in *Letteratura italiana. Le opere*, I: *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi 1992.

ve i primi passi, e il *locus amoenus*, e cioè il Paradiso terrestre in cui Dante arriva e la cui aggettivazione (*antica, divina, spessa, viva*) è antitetica a quella della selva (*selvaggia, aspra, forte, amara*);

b) la *dealbatio* e quindi il processo di rinnovamento spirituale, che è il senso del viaggio di Dante come realizzazione di una *renovatio* in senso paolino; del resto, l'azione del venire indica, nell'esegesi cristiana, il progresso spirituale, e la triplice invocazione «veni» del *Cantico* sottolineata da Dante («gridò **tre volte**»: *Purg.* XXX, v. 12) sta a significare il cammino verso la perfezione attraverso le tre virtù teologali, fede, speranza e carità<sup>18</sup>, quelle stesse virtù su cui Dante verrà esaminato in Paradiso e che sanciranno il compimento del cammino di perfettibilità intrapreso da Dante attraverso tre tappe e cioè *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, che indicano le tre condizioni dell'anima nel cammino verso la beatitudine.

La scena dell'apparizione di Beatrice è costruita anche su quella apocalittica dell'apparizione a Giovanni della città celeste Gerusalemme, sposa dell'agnello (*Apoc.* 21, 9-10), ed è fondata sul motivo dell'ascesa al monte, motivo attraverso il quale Dante collega *Cantico dei Cantici* 4, 7 e *Apocalisse* 21, 9-10: il rimprovero di Beatrice («Come degnasti d'accedere al monte?», *Purg.* XXX, v. 74) ha la funzione di sottolineare l'azione di ascesa al monte che implica, secondo l'esegetica apocalittica, l'avvicinamento dell'agnello alla sposa di Cristo (= *sponsa Agni*).

Dunque, attraverso la *Mischung* del *Cantico* e dell'*Apocalisse* Dante costruisce un peculiare e originale *pattern* narrativo fondato sull'integrazione del motivo biblico dell'esodo, emblematicamente evocato all'inizio del viaggio in Purgatorio (*Purg.* II, v. 46), con le metafore venatoria e nuziale che connotano Dante, l'una come *sponsus*-agnello nemico dei lupi fiorentini e l'altra come sposo-*viator* che si ricongiunge alla *sponsa*.

Dante rifiuta la Firenze-Babilonia per ricongiungersi alla *sponsa* Beatrice e alla Gerusalemme celeste, tragitto sottolineato dalle parole di Beatrice:

Però li è concesso che d'Egitto  
vegna in Ierusalemme per vedere,  
anzi che 'l militar li sia prescritto.  
(*Par.* XXV, vv. 55-57)

Firenze sarebbe dunque la sposa ripudiata da Dante per indegnità

---

<sup>18</sup> GREGORIO MAGNO, *Super Cantica Canticorum expositio*, 4, 8, in PL, LXXV, col. 510.

di contro a Beatrice, secondo un procedimento di risemantizzazione del modello scritturale Babilonia-Egitto vs Gerusalemme. Infatti, il tragitto da Egitto a Gerusalemme è specificato come tragitto dalla città terrena, Firenze, alla città celeste dallo stesso Dante:

io, che al divino da l'umano,  
a l'eterno dal tempo era venuto,  
e di Fiorenza in popol giusto e sano.  
(Par. XXXI, vv. 37-39)

L'esegesi ad *Apoc.* 21, 9<sup>19</sup> istituisce un interessante parallelo fra la sposa e Gerusalemme, la città di Dio, e fra la meretrice e Babilonia, la città del Diavolo. L'immagine della sposa, d'altronde, costituisce un campo metaforico di grande rilevanza nella *Comedia*: si pensi solo alle mistiche nozze di Francesco e Povertà o alla Chiesa moderna vista, *more apocaliptico*, come *meretrix magna*.

Quando parliamo di Beatrice e di Firenze dobbiamo essere coscienti del fatto che questa donna e questa città rappresentano anche, rispettivamente, il vissuto dello scrittore e quello dell'uomo politicamente impegnato; proprio qui, nel Paradiso Terrestre riconquistato all'umanità da Dante, questi due aspetti, meglio queste due passioni di Dante, scrittura e politica, si armonizzano nelle opposte ma complementari direzionalità (ritorno a Beatrice-ingresso nella città /allontanamento da Firenze-uscita dalla città), assurgendo a valore escatologico e universale attraverso il riferimento all'*Apocalisse* e al modello biblico dell'esodo.

Qui si può rilevare il *modus operandi* di Dante, il quale nella tradizione scritturale ed esegetica trova suggerimenti, accostamenti, interpretazioni che egli usa per costruire un *pattern* del viaggio che comprenda il più ampio ventaglio di soluzioni metaforiche, che gli consentano appunto di stilare un sistema fondato su un'amplissima serie di segnali. E qui si tocca il significato profondo della figurabilità dantesca, di gran lunga superiore a quella della tradizione esegetica biblica e medievale; è questo tipo di figurabilità che costituisce la cifra moderna della *Comedia*, insieme romanzo storico, autobiografico, d'avventura e d'inchiesta.

Il ricongiungimento di Dante con Beatrice è non solo costruito in parallelismo con il ricongiungimento di Cristo con la Chiesa, ma anche in antitesi all'allontanamento di Ulisse dalla sposa e al tradimento del «debito amore» (*Inf.* XXVI, v. 95). Dante, ricongiungendosi con

---

19 ROBERTO DI DEUTZ, *Comm. in Apoc.*, 21, 9, in PL, CLXIX, col. 1192.

Beatrice, realizza se stesso e il senso del viaggio, chiudendo il cerchio coraggiosamente aperto alla fine della *Vita nuova*: Ulisse è l'immagine rovesciata di tutto questo perché perde se stesso in un viaggio privo di senso.

Così, entro questa complessa trama di riferimenti, si spiega l'ardito superamento in senso matrimoniale della poetica dell'amore cortese, viceversa rigorosamente extra-matrimoniale. Solo sviluppando in questo senso le fondamentali indicazioni di Auerbach, si possono valutare sia lo spessore allegorico e poetico di Beatrice e degli altri personaggi della *Comedia*, sia la polisemia del poema che rappresenta un campo di virtualità espressive che sta all'origine dei moderni generi, come dimostra il fitto e allusivo colloquio che con la *Comedia* intrattengono Petrarca e Boccaccio, fondatori della lirica e della narrativa moderne<sup>20</sup>.

*Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*

---

20 Cfr. MERCURI, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, I: *L'età medievale*, Torino, Einaudi 1987.



CARMELA BAFFIONI

## DANTE E L'ISLAM

### INTRODUZIONE

Tra le questioni più dibattute relative a un possibile 'Dante eterodosso' è quella dei presunti influssi di dottrine o credenze arabo-islamiche sulla *Divina Commedia*. L'argomento in discussione è ben noto (fu ripreso con molta eco, una decina di anni fa, nelle sedi più disparate), ed è oggetto da secoli, ormai, di uno sterminato numero di studi, di valore quanto mai diverso l'uno dall'altro, così come quanto mai varia è l'estrazione dei loro autori. Il presente articolo rispecchia dunque esclusivamente la mia lettura della questione, propostami dal collega ed amico Vincenzo Placella, scaturita e sostenuta dalle mie personali esperienze di studio, senza alcuna pretesa di esaustività. Allo stesso modo, la selezione della bibliografia è del tutto soggettiva e ispirata dal percorso di ricerca da me seguito<sup>1</sup>.

### LA POSIZIONE DI ASÍN PALACIOS

L'origine dell'ipotesi di un 'modello arabo' della *Commedia* va rintracciata in una celebre opera di Miguel Asín Palacios del 1919<sup>2</sup>, in cui erano presentati una serie di elementi volti a dimostrare che il tema

---

<sup>1</sup> Questo studio non sarebbe stato possibile se non fossi stata interessata alle relative tematiche dal mio primo Maestro, Adriano Lanza, che ho avuto come docente di storia e filosofia al liceo e al quale debbo la scelta di occuparmi di filosofia, scelta che ha poi improntato tutta la mia vita. Egli si è a lungo e con passione occupato di Dante. Grande è il rammarico di non aver approfondito abbastanza con lui quelle ipotesi, spesso non in linea con la storiografia ufficiale, che tanto gli furono care: Adriano Lanza è scomparso il 23 settembre 2009 lasciando un vuoto incolmabile in quanti ne apprezzavano l'onestà intellettuale, il rigore scientifico e la sensibilità umana. Desidero dunque citare in bibliografia prima di tutto le opere su Dante da lui scritte, che affrontano anche, almeno in parte, i problemi forse non meno 'eccentrici' cui si fa cenno nel presente lavoro: ADRIANO LANZA, *Dante e la gnosi. Esoterismo del 'Convivio'*, Roma, Edizioni Mediterranee 1990; *Dante all'inferno. I misteri eretici della Commedia*, Roma, Tre Editori 1999; *Dante eterodosso. Una diversa lettura della Commedia*, Bergamo, Moretti Honegger 2004, «nel quale l'autore avanza delle ipotesi che amerebbe vedere discusse» (p. 17).

<sup>2</sup> Cfr. *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Maestre.

del viaggio nell'aldilà era ampiamente condiviso anche dal mondo arabo-islamico. Vi venivano proposti paralleli con alcuni luoghi delle *Rivelazioni meccane* del mistico andaluso Ibn 'Arabī (m. 1240: venticinque anni prima della nascita di Dante). Nel lungo capitolo dedicato all'*Alchimia della felicità* era presentata un'ascesa ai cieli di due figure, un filosofo e un mistico. Per Ibn 'Arabī la perfezione, e dunque la felicità, si raggiunge solo adeguando il proprio essere al Principio supremo. Il teologo e il filosofo, usciti «dalla prigione della natura elementare» compiono assieme un viaggio attraverso le sfere celesti, ciascuna delle quali dominata da un'Intelligenza angelica e da un profeta: Luna-Adamo, Mercurio-Gesù, Venere-Giuseppe, Sole-Enoch, Marte-Aronne, Giove-Mosè, Saturno-Abramo. Ma mentre il teologo riceve a ogni tappa l'insegnamento di un profeta, il filosofo può conversare solo con le Intelligenze angeliche, sottoposte ai profeti. Il discepolo della filosofia deve fermarsi alla settima sfera, mentre l'adepto della teologia arriva all'albero del Loto, ove comprende il significato dei fiumi del Paradiso; poi sale al Cielo delle Stelle fisse popolato da cori angelici e anime sante. Nel cielo dello Zodiaco l'adepto è investito da una luce così forte che lo manda in estasi; quindi penetra in una «nube mistica» e cade nuovamente in estasi ascoltando un concerto angelico.

La protagonista di un'altra opera ibnarabiana, il *Tarjumān al-ashwāq* («L'interprete dei desideri»), si chiama Nizām (lett.: «ordine»; simbolo dell'*Armonia mundi*). Da lei traspare il volto del Creatore, proprio come dalla Beatrice dantesca, che in quanto dà accesso alla visione beatifica è 'scala al Fattore'. Dall'opera emerge che non tutto può essere detto, che il Libro vero è l'archetipo custodito nella mente; tuttavia, come Dante, Ibn 'Arabī vuole riportarne un'espressione letteraria il più possibile adeguata.

Asín Palacios motivava la propria posizione facendo derivare la filosofia 'illuminativa'<sup>3</sup>, alla quale collegava anche Ibn 'Arabī, da un autore andaluso del X secolo del quale a lungo si era occupato: Ibn Masarra, cui aveva attribuito una filosofia di tipo esoterico, basata sul significato simbolico delle lettere.

D'altro canto, lo studioso rintracciava come antecedenti di Ibn 'Arabī, e perciò indirettamente di Dante, i racconti dell'«ascesa al cielo» (*mi'rāj*) e del «viaggio notturno» (*isrā'*) del Profeta Muḥammad, la

---

3 Si chiama così la filosofia fondata da Shihāb al-Dīn Yahyā al-Sohravardī (m. 1191, appena sette anni prima di Averroè). Per lungo tempo Avicenna (m. 1037) fu ritenuto uno dei predecessori di tale filosofia, fondata sulla concezione dell'«oriente delle luci», che attraverso un complesso sistema cosmologico di matrice neoplatonizzante e zoroastriana insieme conduce all'illuminazione suprema.

cui fonte primaria è il Libro Sacro dell'Islam, il Corano<sup>4</sup>.

Sebbene una congrua parte dell'opera di Asín Palacios vertesse anche sui probabili echi occidentali di tali racconti, e sebbene egli rintracciasse, di conseguenza, influssi dell'illuminativismo islamico anche in pensatori quali Alessandro di Hales, Duns Scoto, Ruggero Bacon e Raimondo Lullo, gli occidentalisti insorsero contro la tesi di fondo dell'opera, che mirava secondo loro a negare originalità all'idea di base e all'impianto generale della *Commedia*.

La tesi di Asín Palacios aveva avuto dei precursori. Un legame con il mondo islamico era stato già ipotizzato dall'abate spagnolo J. Andrés (1872), le cui intuizioni furono raccolte dal letterato italo-francese A.F. Ozanam (1839) e riformulate dallo storico delle religioni E. Blochet (1901). Ma ai circostanziati parallelismi proposti per la prima volta da Asín Palacios si obiettava che gli influssi da lui ipotizzati non potevano essere dimostrati finché non si fossero rintracciate fonti pervenute in Occidente che fossero effettivamente conosciute all'epoca di Dante.

In seguito, lo studioso controbatté alle critiche rivoltegli da ogni parte, soprattutto sottolineando che egli non intendeva parlare di veri e propri influssi, ma solo dimostrare – tenendo conto anche di quanto si legge nella *Vita nuova* e nel *Convivio* – che molte fonti arabe si erano occupate del 'viaggio iniziatico', proprio come Dante<sup>5</sup>; ma ciò non impedì che la vicenda si trasformasse in «uno dei maggiori casi letterari dell'Occidente», come sottolinea l'orientalista Carlo Saccone nel saggio che accompagna la traduzione italiana dell'opera, apparsa soltanto nel 1994<sup>6</sup>.

Solo nel 1949 l'etiopista italiano Enrico Cerulli avrebbe ravvisato l'ipotizzato modello islamico della *Commedia* nel cosiddetto «Libro della Scala» (titolo che dovrebbe rendere il senso dell'arabo *mi'rāj*), un'opera popolare che aveva per oggetto appunto l'ascesa ai cieli del

---

4 La leggenda del *mi'rāj* si può collegare a *Cor.* LIII, 1-20; il riferimento all'*isrā'* è invece in *Cor.* XVII, 1: «Gloria a Colui che di notte trasportò il Suo servo dalla Santa Moschea alla Moschea remota di cui benedicemmo i dintorni, per mostrargli qualcuno dei Nostri segni. Egli è Colui che tutto ascolta e tutto osserva»; della 'visione' parla invece il v. 60. Sui contenuti coranici di queste tradizioni si veda ÉRIC GEOFFROY, *Ascensione celeste*, in Mohammad A. Amir-Moezzi (a cura di), *Dizionario del Corano*, edizione italiana a cura di Ida Zilio-Grandi, Milano, Mondadori 2007, pp. 90-4.

5 Cfr. *Historia y crítica de una polémica*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos 1924. L'opera fu poi reintegrata nella seconda edizione de *La escatología musulmana*, cfr. *La escatología musulmana en la Divina comedia, seguida de la Historia y crítica de una polémica, segunda edición*, Madrid-Granada, Publicaciones de las escuelas de estudios árabes de Madrid y Granada 1943.

6 Cfr. *Dante e l'Islam*, Parma, Pratiche Editrice.

Profeta Muḥammad<sup>7</sup>. Sempre nel 1949, il «Libro della Scala» veniva pubblicato anche da J. Muñoz-Sendino<sup>8</sup>.

Il testo era stato tradotto dall'arabo in castigliano dal medico ebreo Abraham *Alfaquim* nel 1264 per volontà di Alfonso X il Savio (m. 1284) e, in seguito, in francese e in latino (con i titoli, rispettivamente, di *Livre de l'Eschiele Mahomet* e di *Liber Scalae Machometi*) da Bonaventura da Siena, che si trovava a Toledo tra gli esuli ghibellini.

#### IL RACCONTO DEL VIAGGIO INIZIATICO IN ORIENTE E IN OCCIDENTE

Esaminiamo dunque più da vicino i racconti dell'ascesa e del viaggio notturno del Profeta dell'Islam. La versione più antica del *mi'rāj* (IX secolo) narra che una notte il Profeta Muḥammad viene svegliato dall'arcangelo Gabriele (Jibrā'il) e trasportato a Gerusalemme dalla giumenta al-Burāq. Entra nel tempio e vede una scala fatta con pietre preziose, vi sale e durante l'ascesa incontra gli angeli guardiani, da cui riceve le prime rivelazioni sull'aldilà. Poi attraversa i sette cieli e vede i profeti che l'hanno preceduto: Giovanni e Gesù, Giuseppe, Enoch ed Elia, Aronne, Mosè, Abramo e Adamo. Con Jibrā'il sale all'ottavo cielo ed entra quindi in Paradiso, dove ha modo di vedere le schiere dei Cherubini, il Trono divino sorretto dal Tetramorfo e la Tavola con i nomi degli esseri che nascono e muoiono. Poi arriva ai giardini delle delizie ove vede le Huri, e alberi carichi di frutta e fiumi; assieme all'angelo Riḍwān visita palazzi di cristallo adorni di pietre preziose; incontra la comunità dei Beati e riceve rivelazioni sul Giudizio finale.

In una seconda versione del *mi'rāj*, che Asín Palacios ritiene coeva alla precedente, si aggiunge l'incontro di Muḥammad, nel terzo cielo, con un angelo gigantesco e terrificante, divino vendicatore delle offese umane e guardiano dell'abisso infernale. L'angelo gli mostra i sette piani dell'Inferno, elencando minuziosamente le categorie dei dannati e i diversi supplizi cui sono destinati.

---

<sup>7</sup> Cfr. Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. Qui lo studioso traduce la fonte corredandola di testi che dovevano attestare la conoscenza, nell'Occidente medievale, sia delle tradizioni relative al viaggio celeste di Muḥammad, sia delle rappresentazioni coraniche del Paradiso e dell'Inferno. Cfr. anche il successivo *Nuove ricerche sul «Libro della Scala» e la conoscenza dell'Islam in Occidente*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana 1972. Qui Cerulli, estendendo la ricerca sino al XVI secolo, affermò la confluenza nella *Commedia* non solo di fonti arabe ma anche bibliche, di miti greci, narrazioni apocriefe, testi agiografici, visioni di monaci, tutti volti a spiegare quel «concetto di ascesa dell'anima individuale», ispirato dal *mi'rāj*.

<sup>8</sup> Cfr. *La escala de Mahoma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.

Una terza versione ha analogie ancora maggiori con la *Commedia*, non solo per l'itinerario descritto, ma per certe figure simboliche, come ad esempio il gigantesco gallo incontrato dal Profeta, e paragonato da Asin Palacios all'aquila vista da Dante nel cielo di Giove; inoltre la storia descrive i cerchi concentrici degli angeli che, gerarchicamente ordinati, ruotano attorno al Trono divino, proprio come in Dante. Infine, sia Muḥammad che Dante temono di diventare ciechi di fronte alla luce divina, e si sentono incapaci di descrivere la loro visione.

L'*isrā'* è invece narrato così: il Profeta disse ai suoi discepoli che, mentre dormiva, era stato svegliato da un uomo che gli chiedeva di accompagnarlo. Era stato, così, da lui portato ai piedi di un monte, che gli fu ordinato di scalare; l'impresa gli sarebbe stata facilitata se avesse seguito le orme di colui che lo invitava alla sua sequela. Durante il cammino, guida e guidato divengono testimoni di orribili supplizi. Più tardi essi vedono alcuni dormienti in un giardino sempre in fiore, con mogli splendide e figli bambini (è il destino dei credenti morti nella fede). Incontrano poi uomini dai bei volti, in abiti bianchi e profumi celestiali: sono gli *awliyā' llāh*<sup>9</sup>, martiri e santi dei primi tempi dell'Islam. Infine il Profeta scorge sotto il trono di Dio i tre profeti più importanti: Abramo, Mosè e Gesù.

Innegabilmente, ci sono parecchie somiglianze fra la *Commedia* e questi racconti. Ad esempio: Gabriele svolge, come Virgilio, funzione di guida, ed entrambi soddisfano le curiosità del pellegrino; l'Inferno è sempre annunciato da tumulto assordante e raffiche di fuoco; entrambi gli Inferni sono descritti come un gigantesco imbuto formato da una serie di piani e scale circolari che portano al centro della terra; ognuno dei gironi accoglie una categoria di peccatori, le cui colpe sono più gravi di mano in mano che si scende in profondità; vengono inflitti raccapriccianti supplizi (anch'essi spiegati ai due pellegrini), nei quali si risente del contrappasso (che riecheggia il 'taglione' biblico-coranico ed è illustrato in Dante in XXVIII, vv. 139-142 e nel *Libro della Scala* al cap. 79); le due rappresentazioni 'geografiche' dell'aldilà sono molto simili; sia il Profeta dell'Islam che Dante decidono di raccontare la loro visione per salvare coloro che li ascolteranno; tutti e due gli Inferni sono collocati sotto Gerusalemme; per purificarsi dall'uscita di Malebolge Dante fa una triplice abluzione (simile a quelle prescritte dalla legge islamica); nei nove cieli sono sempre disposte le anime dei Beati che si raccolgono nell'empireo; l'apoteosi è la stessa, Dio è dipinto come un fuoco di luce intensissimo circondato da schiere angeliche.

---

<sup>9</sup> Lett.: «gli amici di Dio». Etimologicamente, le radicali *w-l-y* da cui deriva il termine *awliyā'* indicano la 'vicinanza', in questo caso appunto a Dio.

Come ho già accennato, per quanto riguarda il *mi'rāj* Cerulli fece anche rilevare l'esistenza di fonti occidentali ispirate a quei racconti, come ad esempio un'anonima opera cristiana redatta in Spagna, o forse in Sicilia, alla fine del secolo XII, e fatta conoscere da M.T. D'Alverny<sup>10</sup>. In essa si dice che l'ascensione consiste in due stazioni di dieci gradi ciascuna (simboleggianti la purificazione interiore); vi si contempla la visione di dieci cori angelici (simboleggianti le dieci Intelligenze); anche la discesa all'Inferno è divisa in dieci gradi<sup>11</sup>. Dunque Cerulli attesta che nel Duecento anche nel mondo cristiano si era giunti alla concezione di un viaggio *filosofico* nell'oltretomba, per quanto profondamente diverso dalle trovate dei cantori popolari.

Pertanto, la *Commedia* non si può certo considerare una rielaborazione del *Libro della Scala*: opere appartenenti allo stesso filone ispiratore sono, in Occidente, anche il *Somnium Scipionis* (secolo I a.C.), l'*Apocalisse di Paolo* (431 ca., nota anche come *Visione di San Paulo*), la *Navigazione di San Brandano* (secolo VII), la *Visione di Alberico dei Settefrati* (1130 ca.), la *Visione di Tugdalo* (secolo XII), il *Purgatorio di San Patrizio* (le cui numerose versioni si succedono a partire dal XII secolo) e vari poemetti in volgare composti al tempo di Dante, come *La Gerusalemme celeste e Babilonia, città infernale* (*De Ierusalem celesti et de Babilonia civitate infernali*) di Giacomino da Verona, il *Libro delle tre scritture* di Bonvesin della Riva o il *Libro dei Vizi e delle Virtù* di Bono Giamboni, che sono ugualmente state considerate come possibili fonti della *Commedia*.

D'altro canto, non è Ibn 'Arabī il solo autore di 'viaggi mistici' della letteratura orientale. Basterà ricordare qui il sufi persiano al-Biṣṭāmī (m. 870 ca.), della cui esperienza mistica si tratta nel *Libro della Luce*, del X secolo; i racconti mistici di Sohravardī, e prima di lui di Avicenna, sul quale torneremo; il *Cammino degli uomini verso il loro ritorno* del poeta persiano Sanā'ī (m. 1150 ca.)<sup>12</sup>, che narra le vicissitudini di un uomo che attraversa il cosmo sotto la guida di una misteriosa figura, simbolo dell'Intelligenza; il *Libro della prova* e il *Verbo degli Uccelli* del mistico 'Aṭṭār (m. 1200 ca.)<sup>13</sup>.

Lo scopo di questi viaggi iniziatici è quello di approssimarsi a Dio, che per l'Islam esprime l'idea di santità. Il viaggio di asceti dei profeti va imitato dai santi, come viaggio dell'estinzione di se stessi in nome

---

10 Cfr. *Les pérégrinations de l'âme dans l'autre monde*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», vol. XV-XVII (1940-42), pp. 239-99.

11 Assimilabili alle nove sfere astronomiche, rette però da spiriti malefici, cui si aggiunge la terra.

12 Tr. it. Parma, Pratiche 1993.

13 Tr. it. Milano, SE 1986.

di quella scienza per eccellenza che è la conoscenza di Dio. E anche il viaggio di Dante, conformandosi alla tradizione cristiana, comincia nella selva oscura nei pressi di Gerusalemme il lunedì santo, e si protrae per tutta la settimana santa, fino alla Pasqua di Resurrezione; dunque la novità rispetto ai viaggi della tradizione greco-romana sta nell'aver come punto di partenza Gerusalemme, nuovo centro spirituale che si sostituisce a quello dell'età classica.

#### ANTECEDENTI ARABO-ISLAMICI IN DANTE

Sulle orme di Asín Palacios, già nel 1925 René Guénon<sup>14</sup> lamentava la scarsa valutazione delle fonti arabe della *Commedia*. Tra queste possiamo ricordare le dottrine dei «Fedeli d'Amore». Questo nome, correntemente usato per designare i mistici, la cui spiritualità sarebbe essenzialmente una mistica d'amore, potrebbe essere il calco di un'espressione usata spesso da Ibn 'Arabī, ed è lo stesso che si dettero alcuni compagni di Dante. Alla setta sarebbero appartenuti non solo Dante, Cavalcanti, Guinizelli e Cino da Pistoia, ma anche Dino Compagni, Giovanni Villani, Francesco da Barberino e Cecco d'Ascoli. Sulla scia della lirica provenzale trobadorica, l'amore viene considerato come una forza spirituale trasfigurante capace di far trascendere la condizione umana fino a raggiungere la conoscenza e l'amore di Dio. Tramite di questa purificazione progressiva è la donna, non più oggetto di desiderio carnale, ma specchio di virtù e celestiale bellezza. Ma c'è di più: i «Fedeli d'Amore» erano forse una confraternita (ad essa accenna Giovanni Villani nella sua *Cronica* – 1308 – come a una «nobile corte» vestita di bianco che sfila in corteo dietro «un signore detto dell'Amore» durante la festa di San Giovanni, svoltasi a Firenze nel giugno 1283)<sup>15</sup>. Secondo Gabriele Rossetti, padre del più noto Dante Gabriele, si trattava di una setta animata da intenti ghibellini.

Nel 1854 Eugène Aroux pubblica a Parigi *Dante hérétique révolutionnaire et socialiste*, in cui ipotizza non solo l'appartenenza del poeta all'Ordine del Tempio (spinto a ciò dall'accenno polemico presente nella *Commedia* all'annientamento dei Templari da parte di Filippo il Bello), ma anche un esplicito rapporto con l'eresia catara<sup>16</sup>. È stato pe-

---

14 Nell'opera *L'esoterismo di Dante*, tradotta in italiano nel 1951 (Roma, Atanor; prima ed. francese Paris, Brousse).

15 Cfr. libro VII, cap. 89.

16 Per Valli, Ricolfi, Alessandrini, il connubio con l'eresia catara è da negare; Evola sostiene la superiorità dei «Fedeli d'Amore» sui Catari; Guénon e Burckhardt ne sottolineano le ascendenze islamiche; Reghini riconosce nella setta una matrice ultraghibellina; Denis de Rougemont stabilisce invece un legame tra Trovatori e Catari.

rò anche sottolineato che, se si ammette che i Fedeli d'Amore risentirono dell'influsso dell'eresia albigese e adottarono la concezione catarra sull'eros e la donna, molto difficilmente si può al tempo stesso asserire che essi incorporassero la regola templare misogina e guerriera. È vero, inoltre, che sia i Catari che i Templari furono accusati di eresia, ma la radice della prima eterodossia era manichea, estatica, orientaleggiante, quella della seconda sufica, operativa, ermetico-alessandrina; si deve aggiungere inoltre l'origine 'guelfa' di entrambi i fenomeni (istanze pauperistiche più che anticristiane nel Catarismo, mentre l'ordine dei Templari fu fondato da Bernardo di Chiaravalle). Infine, Dante è molto spesso ritenuto avverso a ogni eresia, e particolarmente a quella albigese; e si rileva che molti di coloro che sono annoverati fra i Fedeli d'Amore vengono da lui collocati all'Inferno<sup>17</sup>.

Dei «Fedeli d'Amore» si interessò molto Henry Corbin, secondo il quale le donne cantate dalla poesia stilnovista<sup>18</sup> altro non sarebbero che tutte immagini della 'dama' simbolica che rappresenta l'Intelligenza trascendente («Madama Intelligenza» di Dino Compagni) o la Sapienza divina, eterna (denominata in altri contesti «Spirito Santo»). Dunque, la storia dei Fedeli d'Amore sarebbe quella di una religione divina, in cui ciascuno è orientato alla ricerca della sua guida personale per arrivare al «Paradiso celeste», da intendersi come 'Oriente dell'anima', 'Oriente dell'essere', 'Uno unificante'<sup>19</sup>, in cui l'unione fra amante e amata è simbolo della contemplazione divina e il saluto dell'amata lo è dell'irrompere dell'Intelligenza celeste nell'anima umana.

In tale prospettiva, il fatto che Beatrice ceda il passo a San Bernardo sarebbe la riprova della superiorità dell'Intelletto divino primo nei confronti di una realtà che, per quanto elevata, è comunque *creata*. Inoltre, come Beatrice si ritrae di fronte a San Bernardo, così Gabriele, durante il *mi'rāj* del Profeta, abbandona Muḥammad presso il Trono di Dio. Infine, il fatto che Dante sottolinei che 'non si può guardare in faccia Dio' – ci si accecherebbe –, mentre lo si può vedere riflesso solo negli occhi di Beatrice, sarebbe un'ulteriore riprova che egli si sarebbe

---

17 Cavalcante Cavalcanti, il padre di Guido, è posto fra gli eretici e così Federico II, alla cui corte sarebbe stata tenuta a battesimo la setta 'ghibellina' dei Fedeli d'Amore, cfr. GABRIELE ROSSETTI, *Il mistero dell'amor platonico nel Medioevo*, Londra, R. & G.E. Taylor 1840.

18 Un influsso sullo stil novo medievale si ritiene anche esercitato dalla celebre opera del letterato e polemistà andaluso del X secolo IBN ḤAZM, intitolata *Il collare della colomba* e tradotta in italiano da Francesco Gabrieli (Bari, Laterza 1949).

19 Storicamente, fondamentale è l'opera di LUIGI L. VALLI, *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, Roma, Optima 1928 (rist. Milano, Luni 1994), ma se ne interessò anche Pascoli, per questo duramente criticato da Carducci.



ispirato alla 'metafisica della luce' di origine araba.

Ad onta di tutte queste considerazioni, tuttavia, va anche ricordato che si dubita se Ibn 'Arabī sia stato noto al Medioevo latino<sup>20</sup>; e anche la figura e il pensiero di Ibn Masarra sono stati ormai sottoposti a radicale revisione<sup>21</sup>.

L'ipotesi di Asín Palacios mantiene però una sua plausibilità, in quanto innegabili sono gli strettissimi rapporti fra mondo cristiano e musulmano dal Duecento al Quattrocento, per cominciare con le affascinanti avventure culturali di Alfonso X il Savio a Toledo e di Federico II in Sicilia. Oppure, si pensi all'influenza della cultura filosofica e scientifica, e soprattutto dell'alchimia; a Leonardo Fibonacci, che introdusse in Italia le norme del calcolo con le cifre arabe; ma anche alla presenza a Pisa di prigionieri musulmani, ai lavoratori italiani alla corte di Alfonso il Savio o agli scali dei navigatori italiani a Barcellona e nei porti musulmani dell'Africa e del Levante. Un altro importante fattore di conoscenza del mondo arabo-islamico fu rappresentato dagli ecclesiastici che avevano predicato in Oriente, come il francescano Raimondo Lullo, conoscitore e diffusore di Ibn 'Arabī, che si trova in Italia tra il 1287 e il 1296, o il domenicano fiorentino Ricoldo da Monte Croce, che torna nel 1301 a Firenze (ove morirà nel 1320) dopo aver scritto il *Contra legem sarracenorum o Improbatio Alchorani*, che nel cap. XIV tratta appunto del *mi'rāj*. Il *Libro della Scala* è ugualmente ricordato nel *Dittamondo* (1350-1360) di Fazio degli Uberti. Non a torto, forse, già nel 1866<sup>22</sup> lo Schier ipotizzò che Dante conosceva le lingue semitiche, e in particolare l'arabo. Anche Petrarca ci conferma la diffusione della cultura araba in Toscana nel XIV secolo, e non solo dal punto di vista scientifico, pur dando un giudizio negativo di quella poesia<sup>23</sup>; ugualmente, già Paolo Álvaro (secolo IX<sup>24</sup>) lamentava che i Cristiani disprezzano la propria lingua e la propria cultura in favore della lingua e della cultura degli Arabi. Al contrario, Maria Rosa Menocal enfatizza il clima profondamente tolle-

---

20 L'ipotesi a favore si basa sull'idea che una delle funzioni della cavalleria occidentale era quella di mantenere le comunicazioni con l'Oriente; i gruppi iniziatici facenti capo a Ibn 'Arabī sarebbero stati in contatto con i Templari.

21 Cfr. DANIEL DE SMET, *Empedocles Arabus. Une lecture néoplatonicienne tardive*, Brussel, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België 1998.

22 Cfr. *Ciel et Enfer ou Description du globe céleste arabe qui est conservé au Musée Mathématique Royal de Dresde (en latin et en allemand) suivie d'un Supplément des Commentaires sur la "Divine Comédie" de Dante Alighieri (en français)*, Dresde et Lipsie, Teubner 1866.

23 «Lettera a Giovanni Dondi», *Seniles* XII, 2.

24 In MARIA ROSA MENOCA, *Principi, poeti e visir*, Milano, Il Saggiatore 2003.

rante dell'epoca<sup>25</sup>.

Dal punto di vista storico, il *Libro della Scala* potrebbe essere stato trasmesso in Occidente per il tramite di Brunetto Latini (m. 1294), che nel 1260 si trovava anch'egli a Toledo quale ambasciatore della repubblica fiorentina presso Alfonso, e qui dovette conoscere Bonaventura da Siena<sup>26</sup>.

#### PROVE CONTRARIE A UN'INFLUENZA ISLAMICA SU DANTE

La maggiore prova contro un'influenza islamica su Dante potrebbe essere costituita proprio dai riferimenti al Profeta Muḥammad contenuti nella *Commedia*. Muḥammad e il suo cugino e genero 'Alī sono collocati come scismatici fra i seminatori di discordia, nel canto XXVIII dell'*Inferno* (vv. 22-31). Qui il Profeta dell'Islam è sottoposto a una punizione orribile: squarciato dal mento all'ano, alla vista di Dante si apre il petto con le mani per rendere ancor più spicua la sua pena; invita inoltre il poeta a guardare 'Alī, il cui volto è spaccato in due dal mento alla fronte (cfr. vv. 32-33). In aggiunta, i dannati percorrono una «dolente strada» durante la quale le ferite si rimarginano, finché un demone armato di spada non le ricrea (vv. 34-40)<sup>27</sup>. Mentre parrebbe che l'errore imputato ad 'Alī sia meno grave di quello di Muḥammad, la collocazione del Profeta dell'Islam fra gli scismatici si spiega col fatto che nel Medioevo egli era ritenuto, oltre che un licenzioso e un impostore, un Cristiano che aveva abiurato la propria fede, o addirittura un cardinale che a tanto era giunto perché frustrato nelle sue aspirazioni al pontificato<sup>28</sup>. D'altro canto, Dante si vanta di discendere da Cacciaguida (m. 1147 ca.), che era morto per mano della «gente turpa», cioè i Musulmani, riaffermando il diritto cristiano alla Terra santa (cfr. *Par.* XV, vv. 139-148).

Già nel 1921 Giuseppe Gabrieli, pur serbandolo un fondamentale

---

25 Si ricordi ad esempio la celebre leggenda dei «tre anelli». Cfr. anche quanto il mistico musulmano Ibn 'Arabī scrive nel 1230 nel *Tarjumān al-ashwāq*: «Il mio cuore può prendere qualunque forma: è un prato per gazzelle e un convento per monaci cristiani. Un tempio per idoli, e per la Ka'aba dei pellegrini, e per le Tavole della Torah, e per il libro del Corano. Segue la religione d'amore: qualunque sia la direzione dei cammelli del mio amore, li stanno la mia religione e la mia fede».

26 Non va peraltro sottovalutato il fenomeno dell'interdiscorsività, che consente il passaggio di parole e concetti fra due culture, in modo spontaneo, senza che si possa decifrarne la fonte.

27 Tale supplizio sortì ampia eco; esso è riprodotto ad esempio nell'affresco di Giovanni da Modena (1410 ca.) che si trova nella Cappella Bolognini a San Petronio (Bologna).

28 Cfr. l'opera del contemporaneo di Dante ANDREA LANCIA, *L'Ottimo commento alla Commedia*, Pisa, Capurro 1827-29.

scetticismo nei confronti dell'eredità araba della *Commedia*, sfatò una serie di pregiudizi anti-islamici che sarebbero stati intrattenuti nel Medioevo<sup>29</sup>. Ma nonostante ciò, e nonostante che Dante ponga grandi musulmani come Avicenna e Averroè nel Limbo, che è un luogo infernale ma privilegiato<sup>30</sup>, come evidente segno della stima intellettuale per costoro, e porti il Saladino (*Inf.* IV, v. 129) a esempio di liberalità e tolleranza, il modo in cui il Profeta Muḥammad e 'Alī, suo successore alla guida dei Musulmani, sono presentati rafforza lo scetticismo di coloro che, sul piano dottrinale, enfatizzano piuttosto la prossimità del poeta alla Scolastica, e specialmente a San Tommaso, nonché il legame della *Commedia* con la tradizione romana e il Cristianesimo delle origini appoggiandosi ai riferimenti ad Enea e a San Paolo.

Vale la pena ricordare, a tale riguardo, uno studio di Otfried Lieberknecht, del 1997<sup>31</sup>. Nella sua presentazione del Profeta dell'Islam, Dante non sarebbe stato mosso né da un odio irrazionale sposato a ignoranza, né da quell'indulgenza e/o ammirazione postulate da Asín Palacios. Egli vedeva Muḥammad negli stessi termini della leggenda popolare sopra riportata. Nello stesso tempo, poteva aver assunto notizie riguardo ad 'Alī dalla celebre *Historia Orientalis* di Jacques de Vitry o dall'opera, già citata, di Ricoldo da Monte Croce. Lieberknecht sottolinea come l'episodio contenga elementi allegorici più o meno ovvi. Così, la raffigurazione del Profeta con tutti gli organi della facoltà vegetativa e riproduttiva scoperti e spaccati potrebbe essere un'allusione alla rappresentazione carnale del Paradiso, che Dante voleva criticare. Del resto, un'analogia punizione è riportata riguardo a Giuda Iscariota negli *Atti degli Apostoli*<sup>32</sup>. Ciò dimostrerebbe che Dante considerava anche la morte di Giuda come una sorta di contrappasso per il suo peccato, e che lo vedeva come una prefigurazione di futuri eretici cristiani come Ario, ovvero come un rappresentante degli Ebrei non credenti. Allo stesso ambito allegorico l'autore riporta la storia di Lazzaro e del ricco Epulone (Lc 16, 19-31).

Si tratta della più importante testimonianza biblica relativa alle punizioni infernali nonché alla condizione delle anime dei giusti nell'altro mondo prima della discesa di Cristo. Inoltre, essa non vuol

---

29 Cfr. *Dante e l'Oriente*, Bologna, Zanichelli 1821.

30 Cfr. *Inf.* IV, vv. 133-144.

31 Cfr. *A Medieval Christian View of Islam: Dante's Encounter with Mohammed in Inferno XXVIII*, lezione tenuta su invito, nel 1997, alla University of Minnesota (Minneapolis) il 14 maggio; alla University of California (Berkeley) il 20 maggio; e alla University of Washington (Seattle) il 22 maggio.

32 Atti 1, 18, di cui parla anche Beda.

essere solo una parabola, ma una storia vera, perché nomina esplicitamente tanto Lazzaro che Abramo. Il racconto dimostra che la punizione non è dilazionata al Giorno del Giudizio, e la condanna al fuoco del ricco Epulone è presentata come una specie di contrappasso. Esso attesta anche la persistenza dopo la morte sia della memoria individuale, sia delle inclinazioni che si avevano prima di morire. Il ricco Epulone è presentato come raffigurazione dei Giudei non credenti che rifiutano di condividere il cibo della dottrina biblica con i Gentili, per cui debbono soffrire il tormento della lingua. D'altro canto, questo Ebreo si attiene a una interpretazione letterale, sensuale, dei cinque libri della Legge, simboleggiati dai cinque fratelli; da parte sua Lazzaro simboleggia il Gentile peccatore, ma desideroso della parola di Dio – com'è evidente dalla menzione delle sue piaghe e dalla sua ricerca delle briciole che cadono dalla tavola del ricco Epulone; Abramo che abbraccia Lazzaro simboleggia invece gli Ebrei che rigettano la miscredenza giudaica e abbracciano i Gentili credenti. Conformemente all'esegesi codificata da Ambrogio da Milano o da Gregorio Magno, i cinque fratelli potrebbero simboleggiare i cinque eretici: Mani, Marcione, Sabellio, Ario e Fotino. Nella visione dantesca, Muḥammad sostituirebbe il ricco Epulone come continuatore della miscredenza giudaica e dell'eresia cristiana. L'abuso del cibo della dottrina biblica è in lui punito con riferimento al canale alimentare e digestivo. Egli vede Dante e Virgilio alla sponda della bolgia come il ricco Epulone vede Abramo e Lazzaro. Sebbene pagano, anche Virgilio come Abramo è vissuto prima della venuta di Cristo, e come un Gentile giusto gli è stato risparmiato l'Inferno attraverso la collocazione nel Limbo (il seno di Abramo). Quanto a Dante, egli a differenza di Lazzaro non è un pagano, e soprattutto non è ancora morto, ma vorrebbe difendere – ancora in armonia con l'esegesi ambrosiana – la giusta dottrina cattolica, diventando così un candidato al Paradiso. Infine anche Muḥammad, come il ricco Epulone, aveva un fratello che voleva salvare: fra' Dolcino. Sulle orme di Angelo de Fabrizio<sup>33</sup>, Lieberknecht sottolinea che il fatto che Virgilio spieghi a Muḥammad il senso del viaggio di Dante nell'aldilà potrebbe testimoniare che Dante era al corrente del fatto che il Profeta dell'Islam pretendeva di aver visitato l'Oltretomba mentre era in vita. D'altra parte, se Dante avesse conosciuto una delle versioni alfonisine del *Kitāb al-Mi'rāj*, quest'episodio si potrebbe considerare come una risposta ironica all'episodio secondo il quale Muḥammad incontrava Abramo in Paradiso e veniva da lui confermato nella missione di narrare il suo viaggio agli altri uomini sulla

---

33 Cfr. ANGELO DE FABRIZIO, *Il «mirag» di Maometto esposto da un frate salentino del secolo XV*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XLIX (1907).

terra. Il dire di Virgilio «a me convien menarlo» significherebbe allora: 'a me, e non a te, convien menarlo'.

Mi piace ricordare in questo dibattito il punto di vista di Francesco Gabrieli, che si occupò del problema della conoscenza delle rappresentazioni escatologiche musulmane da parte di Dante, indagando in particolare il possibile influsso del poeta e filosofo Abū 'l-'Alā' al-Ma'arrī (m. 1058), considerato anche da Asín Palacios. Al-Ma'arrī scrisse la *Risālat al-Ghufrān* («L'Epistola del perdono»), in risposta a un amico che si lamentava della tarda età e dei malanni ad essa connessi. Il poeta immagina che l'amico sia morto e che guadagni l'ingresso in Paradiso, dove incontra personaggi che, a causa dei peccati commessi, ben difficilmente ci si sarebbe aspettati di trovare in quel luogo (da cui il titolo dell'Epistola). Durante il suo viaggio nell'aldilà, il protagonista visita anche l'Inferno, dove discute col diavolo e con un poeta marchiato come eretico. Il Paradiso vi è rappresentato conformemente alle descrizioni realistiche del Corano e della Tradizione islamica; ma al-Ma'arrī crede che la compensazione per i mali subiti in vita sia estesa anche agli animali.

Ad onta di alcune somiglianze con la *Commedia* – al-Ma'arrī, ad esempio, parla anch'egli di tre bestie (lonza, leone e lupo) alle soglie della sua visione dell'aldilà – Gabrieli dubitava della conoscenza da parte di Dante del mondo speculativo e mistico della Spagna musulmana e di Ibn 'Arabī. Ma, secondo lui, soprattutto la «caricatura, la implicita critica dissolutrice» del poema di al-Ma'arrī escluderebbero qualsiasi possibilità di contatto con la *Commedia* dantesca<sup>34</sup>. Lo studioso collocò la pubblicazione dell'opera:

nella fioritura di materialismo storico, positivismo ateo o vago teismo idealizzante che [...] vediamo dominare le più avanzate correnti dell'intellettualità orientale e influire sensibilmente sulla crisi del contemporaneo Islam.

D'altra parte, a quell'epoca la poesia ordinaria e quella filosofica di al-Ma'arrī e la rispettiva prosa, con il suo portato religioso, morale e sociale non erano state ancora valutate appieno<sup>35</sup>, come pure significativo è che Gabrieli ne sottolinei ampiamente l'eterodossia.

Più di vent'anni dopo, recensendo l'opera del Cerulli e pur riconoscendo il valore delle due versioni del *Libro della Scala* ivi pub-

34 Cfr. *Una divina commedia musulmana*, «Bilychnis», 1928, pp. 5-15, part. pp. 5 e 14.

35 In un articolo del 1929 su *La Risālat al-gufrān di Abū 'l-'Alā' al-Ma'arrī e la moderna critica orientale*, «Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino», vol. LXIV (1929), pp. 161-79, rispettivamente alle pp. 162 e 166.

blicate, Gabrieli continuava a condividere la prudenza dell'autore riguardo alla possibile conoscenza da parte di Dante delle rappresentazioni escatologiche musulmane<sup>36</sup>.

#### ULTERIORI IPOTESI RIGUARDO AD UN INFLUSSO ARABO-ISLAMICO SU DANTE

In anni assai più recenti – in una serie di studi fra il 1980 e il 1993 –, Gotthard Strohmaier ha ripreso la questione degli influssi islamici su Dante su basi alquanto diverse, ricordando come sulle ipotesi di Asín Palacios si fossero dimostrati scettici addirittura parecchi orientalisti (von Grunebaum, Rosenthal, Fernet)<sup>37</sup>. Proprio in considerazione del giudizio negativo dato da Dante sul Profeta dell'Islam lo studioso rileva la necessità di cercare fonti alternative per la *Commedia*. Già nel 1929 lo storico del Cristianesimo Sebastian Merkle aveva pensato a influenze ebraiche.

Se i rapporti di Dante col poeta-cabalista ebreo Salomon ben Jekuthiel (1270-1330) sono storicamente documentati, Strohmaier – riprendendo un'ipotesi già espressa da Rudolph Palgen<sup>38</sup> – pensa più in particolare a rielaborazioni del pensiero greco di ambito giudaico, e individua il modello della *Commedia* nella versione latina del 'racconto mistico' di Avicenna, *Hayy ibn Yaqzān* («Il Vivente, figlio del Desto»)<sup>39</sup>, compiuta dal poeta ebreo Abraham ibn Esra (1092-1167) e recante il titolo, di analogo significato, di *Chaj ben Mekitz*; Abraham era a Verona alla metà del XII secolo e Dante – che si esprime favorevolmente sugli Ebrei in *Par. V*, vv. 79-81 – riprenderebbe idee neoplatoniche (considerate 'pericolose' a quei tempi da tutte e tre le religioni monoteistiche) contenute appunto in simili tramiti ebraici.

Secondo Strohmaier, la situazione disperata del poeta descritta

36 Cfr. «Oriente Moderno», vol. XXIX (1949), p. 137.

37 Dei temi di quest'articolo in generale e di Gotthard Strohmaier in particolare mi sono già occupata in *Aspetti delle cosmologie islamiche in Dante*, in *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a cura di Alessandro Ghisalberti, Milano, Vita e Pensiero 2001, pp. 103-122.

38 Cfr. *Dante und Avicenna*, «Anzeiger der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl.», vol. LXXXVIII (1951), pp. 159-72.

39 Si tratta del primo e più celebre dei cosiddetti 'trattati mistici' di Avicenna (così chiamati da A.F. Mehren, che li editò fra il 1889 e il 1899). Vi si descrive allegoricamente l'itinerario conoscitivo dell'uomo che, guidato dall'Intelletto agente, dovrebbe giungere alla contemplazione divina; di qui la celebre e forse più pertinente definizione datane da Corbin, come «récits visionnaires» (cfr. *Avicenne et le récit visionnaire. Étude sur le cycle des récits avicenniens*, Tehran, Département d'iranologie de l'Institut franco-iranien 1954; con varie ristampe e traduzioni).

all'inizio della *Commedia* risente più dell'elaborazione ebraica che dell'originale avicenniano; uno degli amici, l'iracondo, è paragonato al leone, annoverato fra gli animali che si fanno incontro a Dante. Entrambe le versioni hanno come guida l'Intelletto agente, ma solo nella versione ebraica il viaggio si compie<sup>40</sup>. Come preliminare per il viaggio è richiesto un bagno purificatore (su cui cfr. in Dante *Purg.* XXXI, vv. 94-102 e XXXIII, vv. 127-145 nonché XXVIII, vv. 121-133). In Abraham ibn Esra è rappresentata una città infelice, regno di Satana, come in *Inf.* VII-IX. Si prefigura un'ascesa in nove sfere, ciascuna dotata di caratteri particolari. Prima dell'arrivo al Paradiso Abraham ibn Esra descrive un muro di fuoco, non menzionato da Avicenna, ma presente in Dante (*Purg.* XXVII, vv. 7-60). È anche possibile un confronto fra il giardino descritto da Abraham ibn Esra e la rappresentazione del Paradiso nel canto XVII. Se per il Purgatorio, naturalmente, Dante dev'essersi ispirato ad altra fonte, elementi neoplatonici sono riconosciuti nella sua rappresentazione delle entità angeliche (di carattere biblico in Abraham ibn Esra). Ma mentre, nella versione di Abraham ibn Esra, Dio si nasconde al protagonista quando giunge alla nona sfera, Dante continua sempre a vedere Dio come un punto di luce (*Par.* XVIII, v. 13).

Di vero e proprio 'platonismo' parla Strohmaier a proposito degli amici del protagonista, che sarebbero raffigurazioni dell'anima tripartita. Tale impostazione si rifletterebbe anche nella struttura dell'Inferno, in cui lussuriosi, crapuloni, avari e prodighi sono situati dal secondo al quarto cerchio; iracondi e accidiosi nel quinto; e peccatori che hanno a che fare col *logikon* dal sesto al nono cerchio. L'aver destinato a dannazione eterna coloro «c'hanno perduto il ben de l'intelletto» (*Inf.* III, v. 18) significherebbe che Dante sapeva che nel racconto avicenniano Ḥayy personificava l'Intelletto agente; di analogo significato sarebbe l'accusa a Cavalcanti che avrebbe «avuto a disdegno» Virgilio (*Inf.* X, vv. 61-63).

Il legame di Dante con i circoli ebraici sarebbe per altro verso dimostrato dall'elenco di dotti che un altro poeta ebreo suo contemporaneo ed amico, Emanuello Giudeo<sup>41</sup>, colloca nel Limbo<sup>42</sup> nella sua opera *Ha-Tofet ve ha-Eden* («L'Inferno e il Paradiso»), racconto di un viaggio dell'aldilà in compagnia del profeta Daniele. Emanuello sarebbe però ben più duro di Dante nel giudicare, dal punto di vista dell'ortodossia ebraica, i filosofi che menziona; e l'aggiunta di al-

---

40 Nell'originale arabo esso viene 'rimandato' al racconto successivo.

41 Egli viene anche ipotizzato come possibile tramite per la conoscenza di Ibn 'Arabī da parte di Dante.

42 Non vi sono invece nominati autori latini.

Fārābī rispetto all'elenco dantesco è da riconoscere secondo Strohmaier – dato che, con tutta probabilità, il poeta non era esperto di filosofia – in un 'luogo comune' nella cultura del tempo.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*



## BIBLIOGRAFIA AGGIUNTIVA\*

GABRIELE ROSSETTI, *La Beatrice di Dante, Ragionamenti critici*, Londra, stampato a spese dell'autore presso la tip. Privitera 1842.

FRANCESCO PAOLO PEREZ, *Beatrice svelata*, Palermo, Stab. tip. di F. Lao 1865.

GIOVANNI PASCOLI, *Minerva oscura*, Livorno, Giusti 1898.

GIOVANNI PASCOLI, *Sotto il velame*, Messina, Muglia 1900.

GIOVANNI PASCOLI, *La mirabile visione*, Messina, Muglia 1902.

BENEDETTO CROCE, *Poesia di Dante*, Bari, Laterza 1921.

ARTURO REGHINI, *L'allegoria esoterica in Dante*, «Nuovo Patto», sett.-nov. 1921, pp. 541-48.

ALFONSO RICOLFI, *Studi sui Fedeli d'Amore*, Milano, Società Anonima Editrice 1933.

FRANCESCO GABRIELI, *Nuova luce su Dante e l'Islam*, in *Dal mondo dell'Islam. Nuovi saggi di storia e civiltà musulmana*, Milano-Napoli, Ricciardi 1954.

DENIS DE ROUGEMONT, *L'amour et l'occident*, édition remaniée et augmentée, Paris, Plon 1956 (trad. it. dell'ed. 1939: Milano, Rizzoli 1977).

MARIO ALESSANDRINI, *Dante Fedele d'Amore*, Roma, Atanor 1960.

GIORGIO DE SANTILLANA, *Il Mulino di Amleto*, Milano, Adelphi 2003 (1<sup>a</sup> ed. 1969).

ALESSANDRO BAUSANI, *La tradizione arabo-islamica nella cultura europea*, «I quaderni di Ulisse», giugno 1977.

SALAH FADL, *L'influenza della cultura islamica sulla Divina Commedia*, Cairo, 1980.

ABU AL-A'LĀ AL-MA'ARRĪ, *Risalat al-Ghofran*, tr. fr. de Vincent-Mansour Monteil, Paris, Gallimard 1984.

CARLO SACCONI (a cura di), *Il Libro della Scala di Maometto*, Milano, SE 1991.

GOTTHARD STROHMAIER, *Von Demokrit bis Dante*, Hildesheim – Zürich – New York, Olms 1996 (gli studi su Dante e l'Islam sono ripubblicati alle pp. 449-498).

DANIELA BOCCASSINI, *Il volo della mente. Falconeria e Sofia nel mondo mediterraneo: Islam, Federico II, Dante*, Ravenna, Longo Angelo 2003.

---

\* Dato il carattere della presente bibliografia, che vorrebbe integrare la documentazione addotta nell'articolo, ho scelto di seguire l'ordine cronologico.



GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO

«SE FIOR LA PENNA ABBORRA».  
INFERNO XXV E LE INVENZIONI DEL  
MUTARE E TRASMUTARE

Nella bolgia dei ladri il racconto s'inarca senza soluzione di continuità dal XXIV al XXV canto dell'*Inferno*, facendo evolvere il quadro rappresentato dai ladri legati e inseguiti dai serpenti in quello successivo delle orribili metamorfosi. Già nella Bibbia il serpente appare animale quanto mai astuto e subdolo, come sono in genere i peccatori fraudolenti e i ladri; ed esplicitamente *fraudolento* definisce Virgilio nel canto XXV il centauro Caco: *lo furto che fraudolente fece*. E *fraudolente*, con valore avverbiale, è nella stessa linea semantica – si noti – dell'avverbio *falsamente* adoperato nel canto precedente da Vanni Fucci, quando racconta, non senza *trista vergogna*, il furto dei *belli arredi* nella cappella di San Jacopo nel Duomo di Pistoia, e della *sozza immagine di froda* di Gerione, serpente dal volto di uomo (*Inf.* XVII, v. 7). Senza l'uso della frode, anziché della violenza, il furto di Vanni non sarebbe stato celato per qualche anno, cioè *falsamente apposto altrui* (*Inf.* XXIV, v. 139).

Protagonista di rilievo drammatico, Vanni Fucci, verso la fine del canto XXIV (vv. 124-126), senza ritrosia, confessa all'interrogante Virgilio la sua ignobile identità: «Vita bestial mi piacque e non umana, / sì come a mul ch'ì' fui; son Vanni Fucci / bestia, e Pistoia mi fu degna tana». La spavalderia di Vanni si spinge fino a fissare senza ritegno il pellegrino Dante in volto («[...] drizzò verso me l'animo e 'l volto», v. 131) e si tinge di ira incontenibile, e, non potendo fare altrimenti, trasferisce il suo impulso di vendetta alla profezia dell'annientamento dei Bianchi fuorusciti a opera di Moroello Malaspina (XXIV, vv. 145-149):

Tragge Marte vapor di Val di Magra  
ch'è di torbidi nuvoli involuto;  
e con tempesta impetüosa e agra  
sovra Campo Picen fia combattuto;

ond'ei repente spezzerà la nebbia,  
 sì ch'ogne Bianco ne sarà feruto.

Sono versi che non possono non essere richiamati a mente nell'analisi del canto seguente in quanto l'oscura e allusiva forma metaforica con cui la profezia è pronunciata contiene elementi notevoli nella peritissima trama di immagini e simboli sottesa alla rappresentazione della settima bolgia dell'Inferno, anche e soprattutto nel canto XXV. Mi riferisco in particolare a lemmi come *vapor* e *nebbia* o a una *iunctura* come *torbidi nuvoli*, che, al di là della funzione immediata che assumono nella profezia storica di Vanni, evocano pure corrispondenze analogiche del canto seguente, a cominciare dal *topos* del fumo, come si vedrà. E il sempre persistente gioco di corrispondenze e analogie nella *Commedia* va accortamente seguito come elemento costitutivo dell'invenzione dantesca, al di là dei più immediati, ma anche più limitati messaggi del testo, dai quali in ogni caso non si può prescindere. Non deve mai sfuggire del resto nel metodo di poetare di Dante la sua straordinaria capacità di tenere collegate, riportandole a livelli simbolici superiori, immagini e raffigurazioni appartenenti a contesti assai diversi: un metodo mai casuale.

Non c'è dubbio che la confessione della sua ignobile natura e la livorosa profezia da parte di Vanni sono due aspetti strettamente collegati. D'altra parte la profonda avversione del poeta fiorentino per il ladro pistoiese e per la sua parte politica prelude all'invettiva contro Pistoia nei versi iniziali del canto in esame. È un'avversione morale, prima che politica, che giustifica già da sola l'inappellabile condanna del ladro, la cui appartenenza a fazione politica opposta è, dunque, solo un'aggravante di una figura tanto spregevole da essere odiata dagli stessi dannati della bolgia, in cui il poeta (XXIV, vv. 82-83) ha già visto di serpenti *terribile stipa*.

All'inizio del canto XXV Vanni si definisce in tutto il suo squallore morale col suo volgare gesto sacrilego e con la sua bestemmia rivolta contro Dio. In quel momento al bestemmiatore vien tolta la parola. Da quel momento, *da indi in qua*, confessa il poeta, *mi fuor le serpi amiche* (v. 4); e intende dire: un'amicizia, una solidarietà momentanea, se è vero che i serpenti sono esemplari di viltà e capacità e di fiducia tradita (si pensi a Gerione). Un dannato, infatti, in forma di serpe, gli si avvinghia al collo e un altro alle sacrileghe sue braccia che poi lega dietro la schiena di Vanni, annodando se stesso. Dante osserva di non aver visto fino a quel momento, scendendo i cerchi dell'Inferno, «spirito in Dio tanto superbo, / non quel che cadde a Tebe giù da' muri» (vv. 14-15), vale a dire Capaneo, re di Tebe, *superum contemptor*, come

lo definisce Stazio (si veda in *Theb.* rispettivamente III, v. 602 e IX, v. 550), da una folgore di Giove rimasto incenerito. Non è certamente casuale la coincidenza dell'incenerimento di Capaneo e, per quanto di fulminea durata, di Vanni Fucci, il quale – pur legato dalle serpi, si dà alla fuga, mentre giunge un altro ladro, che lo cerca irosamente («Ov'è, ov'è l'acerbo?», v. 18). Si tratta di Caco, il centauro figlio di Vulcano, già descritto come *semihomo* e *semifer* in *Aen.* VIII rispettivamente al v. 194, dove s'intravede la *semihominis Caci facies*, inaccessibile ai raggi del sole, e al v. 267, dove, a cominciare dai *terribiles oculos*, si parla del corpo senza vita del mostro, il quale con frode aveva derubato Ercole di alcuni tori e giovenche dell'armento che era stato di Gerione, nascondendoli nella sua spelonca sotto il monte Aventino (*Aen.* VIII, vv. 184-275) e che Dante, ricalcando Virgilio, descrive come sanguinario (vv. 22-27):

Maremma non cred'io che tante n'abbia,  
 quante bisce elli avea su per la groppa  
 infin ove comincia nostra labbia.  
 Sovra le spalle, dietro da la coppa,  
 con l'ali aperte li giacea un draco;  
 e quello affuoca qualunque s'intoppa.  
 Lo mio maestro disse: «Questi è Caco,  
 che, sotto 'l sasso di monte Aventino,  
 di sangue fece spesse volte laco».

A parte l'evidente calco dal citato libro dell'*Eneide* (vv. 195-196) – «[...] semperque recenti / caede tepebat humus [...]» –, anche per quanto concerne l'indicazione di luogo («[...] sotto 'l sasso di monte Aventino, / [...]», da *Aen.* VIII, vv. 231-232: «[...] ter saxea temptat / limina [...]»); per quanto riguarda invece la morte del centauro, che Virgilio vuole strangolato da Ercole, Dante (vv. 31-33) non segue la versione del poeta mantovano, ma quella di Ovidio<sup>1</sup>:

onde cessar le sue opere biece  
 sotto la mazza d'Ercule, che forse  
 gliene diè cento, e non senti le diece.

A differenza però di Ovidio, e anche di Virgilio, il quale lo raffigu-

---

<sup>1</sup> Si vedano rispettivamente VIRGILIO, *Aen.* VIII, vv. 184 sgg. e OVIDIO, *Fasti* I, vv. 575-576. Sul personaggio di Caco si rinvia alla voce compilata da GIORGIO PADOAN, in *Enciclopedia dantesca*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani 1970.

ra spirante direttamente fuoco, Dante fa spirare fuoco da un drago con le ali aperte: contaminato ricalco lucaneo (*Bellum civile* IX, vv. 722 sgg.) dove ad aprire l'avidia bocca fumante è in verità l'orrido prestere («[...] / oraque distendens avidus fumantia prester / [...]»), mentre il sintagma *con l'ali aperte* riguarda il drago, che Lucano assume nella specie dei rettili e descrive come spaventoso, gigantesco avvoltoio *cum pinnis*, una metonimia per dire *con le ali*: ali tanto potenti da stritolare tori enormi («Vos quoque [...] / [...] dracones, / [...] ducitis altum / aera cum pinnis armentaque tota secuti / rumpitis ingentes amplexi verberare tauros / [...]»). È però questo un luogo che, nell'invenzione dantesca è stato probabilmente contaminato ancora una volta dalla memoria virgiliana (*Aen.* VIII, vv. 223-224), dove Caco, per sfuggire a Ercole, fugge via più veloce del vento Euro in direzione della sua spelonca e *pedibus timor addidit alas*.

Si rivela, anche in questo esempio quanto mai significativo, il metodo con cui Dante riscrive i testi degli *auctores* latini, contaminando luoghi e riferimenti diversi. Tra l'altro, non mi risulta che finora si sia posto in evidenza che il terrificante drago si addice a Caco proprio per analogia col passo lucaneo citato, in quanto l'uno e l'altro rapitori e uccisori di tori e giovenche. Se si pensa che anche il drago, nel piombare sulla preda riflette la sua natura fraudolenta di astuto serpente, si intravede un collegamento non solo di Caco, ma anche del drago con i dannati della *settima zavorra*: tutti ladri fraudolenti. Anche per questo il centauro «non va co' suoi fratei per un cammino, / [...]» (v. 28). *Andare per un cammino* è locuzione che significa letteralmente procedere insieme e in sintonia; ma Caco non procede affatto *co' suoi fratei*, non è cioè con i centauri di Chirone. Del resto, la sua discendenza è diversa, essendo egli figlio non di Issione e di una nube, bensì di Vulcano, come esplicitamente riferito da Virgilio (*Aen.* VIII, v. 198: «Huic monstro Vulcanus erat pater; [...]»). E ancora Virgilio, e poi Ovidio, menzionano le fiamme che fuoriescono dalla sua gola (e non del drago, come in Dante): «Faucibus ingentem fumum (mirabile dictu) / evomit, involvitque domum caligine caeca, / [...]» (*Aen.* VIII, vv. 253-254); «[...] patrias male fortis ad artes / confugit, et flammam ore sonante vomit; / [...]»; e più avanti: «Ille cadit mixtosque vomit cum sanguine fumos, / [...]» (*Fast.* I, vv. 569-570 e 577).

Questi primi riscontri sulle particolarità di Caco spiegano la sua dislocazione diversa rispetto ai centauri del cerchio dei violenti e lascia sinceramente perplessi l'accanimento di alcuni lettori del canto nel cercare di attribuire in ogni caso a Caco una funzione di sorveglianza e quindi di preminenza rispetto a tutti gli altri dannati della settima bolgia. Per esempio, lascia perplessi quanto afferma Paratore:

«[...] Caco reca, sì, in groppa tante bisce quante non ne nutre la Maremma, ha sì un “draco” che vomita fiamme giacendogli “sopra le spalle”, ma non subisce la pena dei dannati, anzi s’avventa per ghermire [...] Vanni Fucci [...]»<sup>2</sup>. Non mi sembra che da un’analisi attenta del testo si possa disinvoltamente e sicuramente dedurre che Caco non subisca la pena degli altri ladri, con tutte le innumerevoli bisce che ha sulla groppa e col drago che emette fuoco, accovacciato sopra le sue spalle, dietro la nuca. Della forzatura si accorge lo stesso Paratore quando finisce per abbracciare, almeno in linea di massima, la più prudente tesi del commento di Carlo Grabher, secondo cui Caco «in parte è un punito, in parte, e per analogia coi Centauri del Flegetonte, diventa un punitore»<sup>3</sup>. Si noti però: Grabher scrive «per analogia [...] diventa un punitore», che è diverso dall’affermare che vi sia stato destinato originariamente. In ogni caso non si dimentichi che, prima dell’arrivo di Caco, già due dannati in forma di serpente si erano sentiti autorizzati al ruolo di punitori e giustizieri implacabili della bestemmia di Vanni (vv. 5-9):

[...]

perch’una li s’avvolse allora al collo,  
 come dicesse «Non vo’ che più diche»;  
 e un’altra a le braccia, e rilegollo,  
 ribadendo sé stessa sì dinanzi,  
 che non potea con esse dare un crollo.

La trama intertestuale con cui Dante costruisce il suo linguaggio poetico in gara con gli antichi *auctores* viene esplicitamente denunciata per quanto concerne il prodigio delle trasmutazioni: quella di un singolo dannato, quella che porta alla compenetrazione di due figure in una e quella, infine, in cui si consuma lo scambio reciproco di una figura nell’altra e viceversa. Nel primo caso, a differenza di un Lucano, il quale descrive minuziosamente il disfacimento corporale<sup>4</sup>, il proces-

2 ETTORE PARATORE, *Il canto XXV dell’“Inferno”*, in ID., *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni 1968, p. 256. Il saggio era nello stesso anno apparso in *Nuove letture dantesche*, Firenze, Le Monnier, vol. II, pp. 281-315.

3 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commentata da Carlo Grabher, Milano-Messina, Casa editrice G. Principato 1968 (1<sup>a</sup> ed. 1934-1936), vol. I (*Inferno*), p. 261. Anche il citato PARATORE richiama (p. 257) il giudizio di Grabher sopra riportato, ma, molto stranamente, lo cita in una forma errata e diversa: Grabher infatti non dice che Caco «assume l’aspetto di un punitore», come gli fa dire Paratore, ma che per analogia con i centauri «diventa un punitore»!

4 LUCANUS, *De bello civili libri x*, edidit D. R. Shackleton Bailey, Stuttgartiae in Aedibus B. G. Teubneri MCMLXXXVII; cfr. nel libro IX almeno i vv. 739 sgg.

so di trasmutazione è rapidissimo, in quanto Dante contamina lo spunto lucaneo con l'esempio di trasmutazione che della fenice fornisce Ovidio, il quale richiama il cibo, l'età e gli odori di morte di questo leggendario animale. Nel secondo caso il riferimento pertinente è a una figura mostruosa e incompiuta, perché non è più *una*, ma non è neanche *due*; e Dante supera il suo modello, cioè l'Ovidio delle *Metamorfosi* (IV, vv. 352 sgg.), in cui Salmace si compenetra nel giovinetto amato dando luogo alla figura di Ermafrodito. Nel terzo caso, con una sfida impossibile rispetto alle leggi fisiche, è descritto lo scambio di identità tra due nature, con cui il poeta fiorentino è impegnato a superare la lezione ovidiana. Questa trama, che ho necessariamente definito intertestuale, va ora esaminata più distesamente, anche perché la ricerca inventiva del poeta investe, come in un ambito unitario di immagini e di simboli, anche il precedente canto XXIV.

Il senso del precario e del provvisorio produce un'angoscia profonda, che è motivo-guida dei canti della bolgia dei ladri; e di *angoscia* parla in modo esplicito Dante già nel canto XXIV dopo il primo orribile assalto di un serpente (vv. 97-105 e 111-116) contro un dannato disintegrato e risorto in men che non si dica, il quale «[...] 'ntorno si mira / tutto smarrito de la grande angoscia / ch'elli ha sofferta [...]». A differenza del poeta pellegrino, il quale nella sua condizione morale libera è capace di vincere *l'ambascia con l'animo che vince ogne battaglia* (*Inf.* XXIV, vv. 52-53), il dannato in un batter d'occhio incenerito e risorto, resta *tutto smarrito de la grande angoscia ch'elli ha sofferta* (vv. 115-117). E il senso di angoscia, o *ambascia*, è fondante nell'invenzione dantesca delle metamorfosi, e costruito con attenzione marcata a rimandi e corrispondenze stilistiche e semantiche, come s'è detto. Motivo-guida, vera e propria poetica predisposta chiaramente già all'inizio del medesimo canto XXIV, allorché l'angoscia è seguita con perizia d'arte nel *villanello* che *qua e là si lagna* e solo allora *la speranza ringavagna, veggendo 'l mondo aver cangiata faccia in poco d'ora* (vv. 7-14): dove *cangiare* è già verbo reggente di una metamorfosi che precede le metamorfosi molto terribili che seguiranno anche nel canto seguente, mentre *sbigottire* e *turbare* sono i verbi puntuali dell'*angoscia* come effetto che ne consegue nei due protagonisti legati da una similitudine: il villanello e il poeta pellegrino. E persino sull'atto del pellegrinare, sempre nello stesso canto, Dante costruisce il senso del precario e del provvisorio con immagini e ricerca stilistica adeguata nelle parole di Virgilio, il quale esorta il discepolo ad accertarsi se la *scheggia* alla quale tenderà di aggrapparsi sarà in grado di sorreggerlo: «[...] Sovra quella poi t'aggrappa; / ma tenta pria s'è tal ch'ella ti reggia». E Dante, di rincalzo, sulla precarietà di un terreno cedevole: «Non era via da



vestito di cappa, / [...]» (vv. 29-31). Questo motivo della precarietà che genera angoscia nei versi citati si avverte su un piano letterale, ma, come avviene nella poesia della *Commedia*, si avverte contestualmente su un piano simbolico. Non a caso poco più avanti Virgilio esorta il discepolo a vincere, s'è già detto, l'*ambascia* che lo attanaglia se vuole guadagnarsi quella fama senza della quale «cotal vestigio in terra di sé lascia, / qual fummo in aere e in acqua la schiuma» (vv. 50-51): due metafore in un solo verso, si noti, e ambedue votate proprio ai motivi dell'incompiutezza, della precarietà e della provvisorietà, che – come pure avviene nel metodo del poetare dantesco – vengono spesso riproposti come *pendants* metaforici e stilistici in contesti diversi. La *schiuma* e il *fummo* in questo luogo stanno a designare ciò che svanisce senza lasciar traccia, ma il fumo nel canto seguente, vv. 118-122, connoterà la fenomenologia stessa della metamorfosi del dannato; ed è evidente che la prima volta la metafora del *fummo* è predisposta in funzione della seconda, cioè del prodigio metamorfico, a un tempo meraviglioso e orribile. L'invenzione poetica e stilistica dantesca va pazientemente scoperta in questi e simili rimandi non casuali sia tra due funzioni diverse di una stessa metafora sia nella capacità dell'autore di creare un sistema di varianti dei dominanti motivi di poetica: varianti intese anche nel senso di aggregare e ordire progressivamente un sistema di motivi affini. Infatti, poco dopo aver Virgilio evocato le or ora viste metafore della labilità – quelle del fumo nell'aria e della schiuma nell'acqua –, la labilità e la precarietà vengono a convogliare i motivi strettamente affini dell'incompiuto e dell'indefinito, se si vuole, anche dell'informe. È per Dante qualcosa d'incompiuto e d'incomprensibile «[...] una voce [...] / a parole formar disconvenevole» (v. 66); o il rilievo che i suoi «occhi vivi / non poteano ire al fondo per lo scuro, / [...]» (vv. 70-71); e il poeta pellegrino aggiunge: «[...] com'ì' odo quinci e non intendo, / così giù veggio e neente affiguro» (vv. 74-75).

Udire senza intendere, vedere senza discernere: la ricerca dantesca di un senso dell'incompiuto e dell'indefinito si mostra in questo luogo inequivocabile e predispone e prepara anche il senso di perenne provvisorietà sempre cangiante delle terrificanti, imminenti metamorfosi che iniziano – s'è detto – già nel canto XXIV, che poi si chiuderà (vv. 143-150) con la precarietà estrema delle repentine metamorfosi di regime politico, espresse con metafore meteorologiche, riguardanti Pistoia e Firenze; precarietà alla quale evidentemente Dante collega anche il caso della fenice, un *topos* della poesia provenzale e toscana da lui ripreso tuttavia solo in questo luogo dell'*Inferno*, e rigorosamente sulla scia di Ovidio, *Met.* XV, vv. 392 sgg., evidentemente rite-

nendolo funzionale al motivo di un continuo ciclo di morte e di rinascita. È inevitabile allora richiamare i vv. 100-108 del canto precedente:

Né O sì tosto mai né I si scrisse,  
 com'el s'accese e arse, e cener tutto  
 convenne che cascando divenisse;  
 e poi che fu a terra sì distrutto,  
 la polver si raccolse per sé stessa  
 e 'n quel medesimo ritornò di butto.  
 Così per li gran savi si confessa  
 che la fenice more e poi rinasce,  
 [...]

Si prenda buona nota del *cener* e della *polver* perché proprio nei primi versi del canto XXV Dante, nell'augurarsi la distruzione dell'intera città di Pistoia (vv. 10-12), usa non a caso il verbo *incenerare*: «Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi / d'incenerarti sì che più non duri, / poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi?». Si noti bene: l'auspicio che la città *più non duri*, è vincolato strettamente alla proposizione causale che segue, *poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi*. In altri termini, non è da considerare come una maledizione in assoluto, ma mirata allo sradicamento della trama di corruzione e di crimine politico in essa annidata. Resta in ogni caso la non casuale coincidenza – in contesti di riferimento ben distinti – della stessa metafora dell'incenerimento riferita a Pistoia e a Vanni Fucci, per il quale viene richiamato il leggendario ciclo di morte e vita della fenice. A questo riguardo andrebbe ricordato che già nell'*Antico Testamento* latori di morte sono proprio serpenti di fuoco come si legge nel libro dei *Numeri* (21, 6) «[...] misit Dominus in populum ignitos serpentes ad plagas quorum et mortes plurimorum»: un richiamo da non sottovalutare nel montaggio dantesco delle immagini, oltre che del fumo, del fuoco come elemento caratterizzante dei serpenti della bolgia dei ladri (si pensi al drago di Caco o al *serpentello acceso* del v. 84, su cui torno più avanti).

La fenomenologia delle metamorfosi di questo canto dell'*Inferno* – quella contestuale di Cianfa e Agnello e quella di scambio di effigie tra Buoso e Francesco de' Cavalcanti – mira a evidenziare un ciclo di mutazioni, senza tregua, ponendo l'accento sul senso di incompiutezza, sulla assoluta precarietà, sull'impossibilità di recuperare *ogne primaio aspetto* (v. 76), cioè la propria identità: impossibilità ribadita nel canto in esame anche dal *nessun* di v. 77:

Ogne primaio aspetto ivi era casso:  
 due e nessun l'immagine perversa  
 pareva; [...]

In questi versi si enuclea una raffigurazione specifica dell'immaginario dantesco, che – come è stato detto<sup>5</sup> – «rievoca il caos originario [...]», e presuppone a monte, ovviamente, la condanna senza appello da parte della precettistica scolastica e tomistica del furto e della violazione del diritto di proprietà come tradimento dell'immagine di Dio e causa della trasformazione della stessa natura dell'uomo<sup>6</sup>. Dico presuppone perché il poeta in questo canto infernale non si spinge a una trattazione dottrinale della questione, ma si mantiene fermo sull'impegno altamente inventivo di raffigurare, attraverso le metamorfosi, un'idea forte di precarietà, di incompiutezza, di perdita d'identità senza alcuna possibilità di recuperarla: un'idea certamente ancora più forte di quella trasmessa nella selva dei suicidi, la cui pena presenta qualche analogia con la *settima zavorra*: in particolare<sup>7</sup> il richiamo, anche nella selva dei suicidi, all'incolta e selvaggia landa di Maremma (*Inf.* XIII, vv. 7-9: *sì aspri sterpi [...] sì folti [...] tra Cecina e Corneto [...]*).

Nella straordinaria raffigurazione delle metamorfosi nella bolgia dei ladri, proposito del poeta è anzitutto quello di esprimere per immagini ciò che non si può e non si deve compiere, ciò che non si può e non si deve definire. Mentre Virgilio, correggendo, come s'è detto, la versione della sua *Eneide*, sta raccontando al suo discepolo dell'uccisione di Caco da parte di Ercole («[...] forse / gliene diè cento, e non sentì le diece», vv. 32-33), con un ardito costruito paraipotattico, che sottolinea la contestualità di due azioni diverse – il parlare del maestro e l'andar via del centauro («Mentre che si parlava, ed el trascorse, / [...]», v. 34) –, Dante introduce l'episodio dell'incontro, in un primo momento non percepito, con tre ladri riconosciuti fiorentini dall'accento che rivela la loro domanda («[...] Chi siete voi?», v. 37). Uno di loro poi dice (v. 43): «Cianfa dove fia rimaso?»: il primo di questi si rende in tal modo noto, dopo che Dante, ponendo il suo indice sul naso, aveva fatto cenno a Virgilio di tacere. Aveva infatti rico-

5 PARATORE, *Il canto XXV dell'“Inferno”*, cit., p. 263; ma si veda anche a p. 250.

6 S. THOMAE DE AQUINO, quaestio 66 *Summa Theologiae*, cura et studio Instituti Stud. Mediev. Ottavianensis ad textum S. Pii Pp V iussu confectum recognita, Impensis Studii generalis, Ottawa 1941 (P. II, II, Qu. LXVI: *Utrum naturalis sit homini possessio exteriorum rerum*).

7 PARATORE, *Il canto XXV dell'“Inferno”*, cit., p. 264.

nosciuto il nome di un discendente della nobile famiglia dei Donati, da Giovanni Villani soprannominati *Malefami*<sup>8</sup>, suoi avversari politici, essendo di parte nera, ma non avrebbe mai immaginato quel che si presenta subito ai suoi occhi: «[...] non sarà meraviglia, / ché io che 'l vidi, a pena il mi consento» (vv. 47-48). Inizia a questo punto una nuova metamorfosi (la prima del canto XXV, vv. 50-78), prodotta da *un serpente con sei piè*, il suddetto Cianfa appunto, che, per le frammentarie notizie che si hanno di lui, pare fosse dedito all'abigeato e al furto in botteghe artigiane. I sei piedi di Cianfa, ora in veste di serpente, avvinghiano il corpo di un altro dannato, che si rivelerà come Agnolo Brunelleschi, anch'egli di nobile famiglia, politicamente legata prima alla fazione dei Bianchi e in un secondo tempo a quella dei Neri. Nelle *Chiose anonime alla prima cantica della Divina Commedia di un contemporaneo del poeta*<sup>9</sup> si legge di lui che «da grande entrava per le case altrui e vestiasi a modo di povero e faciasi la barba di vecchio, e però il fa Dante così trasformare per li morsi di quello serpente come fece per furare». I primi due piedi della fiera avvinghiano la parte superiore, quelli centrali la parte mediana e quelli posteriori la parte inferiore del corpo di Agnolo, entrato in fase di rapidissima mutazione, prontamente infilandogli per di più la coda fra le gambe (vv. 50-77):

[...]

e un serpente con sei piè si lancia  
 dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.  
 Co' piè di mezzo li avvinse la pancia  
 e con li anterior le braccia prese;  
 poi li addentò e l'una e l'altra guancia;  
 li diretani a le cosce distese,  
 e miseli la coda tra 'mbedue  
 e dietro per le ren sù la ritese.  
 Ellera abbarbicata mai non fue  
 ad alber sì, come l'orribil fiera  
 per l'altrui membra avviticchiò le sue.  
 Poi s'appiccar, come di calda cera  
 fossero stati, e mischiar lor colore,  
 né l'un né l'altro già pareo quel ch'era:

---

8 GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica*, edizione critica a cura di Giuseppe Porta, 3 volumi, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore 1991, p. 63 (libro nono, par. XXXIX): «Della casa de' Donati era capo messer Corso Donati, e egli e quelli di sua casa erano gentili uomini e guerrieri, e di non soperchia ricchezza, ma per motto erano chiamati Malefami».

9 Si veda l'edizione curata da Francesco Selmi, Torino, Stamperia reale 1865.

come procede innanzi da l'ardore,  
per lo papiro suso, un color bruno  
che non è nero ancora e 'l bianco more.

Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno  
gridava: «Omè, Agnel, come ti muti!  
Vedi che già non se' né due né uno».

Già eran li due capi un divenuti,  
quando n'apparver due figure miste  
in una faccia, ov'eran due perduti.

Fersi le braccia due di quattro liste;  
le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso  
divenner membra che non fuor mai viste.

Ogne primaio aspetto ivi era casso:  
due e nessun l'immagine perversa  
parea; [...]

Nelle terzine ai vv. 61-66 lo stupefacente processo di mutazione e trasmutazione è repentino e si realizza attraverso l'atto inimmaginabile di compenetrare un corpo nell'altro (*mischiari lor colore*, dice Dante), col risultato di distruggerne le rispettive identità, proprio come avviene nel processo di combustione della carta in cui, prima che il colore bianco diventi nero, si nota – terzo e diverso colore – il bruno, segno di un'identità altra, di un'identità incompiuta e impossibile. Processo stupefacente, s'è detto, sottolineato dalla smarrita esclamazione di due dannati, i quali, sbigottiti, sottolineano l'incompiutezza con una formula stilisticamente ricalcata sulla precedente. Infatti se Dante aveva detto: *né l'un né l'altro già pareva quel ch'era*, quelli gridano ad Agnolo Brunelleschi: *già non se' né due né uno*. La riscrittura di Ovidio di *Metamorphoseon* (IV, vv. 378-379) è evidente: «nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici / nec puer ut possit, nec utrumque et utrumque videtur». È la metamorfosi come mescolanza totale: *due capi un divenuti* e *due figure miste in una faccia, ov'eran due perduti* (vv. 71-72): è ancora un passaggio di riscrittura ovidiana (ivi, vv. 373-375): «[...] nam mixta duorum / corpora iunguntur faciesque inducitur illis / una; [...]». E *miste*, mescolate, ci riporta a *mischiari lor colore* del v. 62; e *perduti*, nell'accezione di dissolti, ci riporta ai vv. 109-110: *la figura che si perdeva là*.

Ma se in questi versi la riscrittura ovidiana è stata particolarmente elaborata ai fini della descrizione di una metamorfosi senza precedenti, che giunge a raffigurare qualcosa di mai visto, *l'immagine perversa* (v. 77), come la chiama il poeta, l'elaborazione investe anche altre sequenze di un canto che, s'è detto, inserisce i processi metamorfici in

una poetica dell'incompiutezza e della precarietà, che pure si nota nella prima parte della similitudine che segue subito dopo (vv. 79-82):

Come 'l ramarro sotto la gran fersa  
dei dì canicular, cangiando sepe,  
folgore par se la via attraversa,  
sì pareva [...]

Come dire, che nell'elaborazione poetica dei processi di metamorfosi, l'attenzione non cade tanto sulla fulminea velocità del ramarro, ma sul non casuale sintagma *cangiando sepe*, dove il verbo *cangiare*, gioca un ruolo chiave nel quadro inventivo (si vedano anche gli altri verbi sinonimici o strettamente affini adoperati nel canto: *convertire*, v. 99, *trasmutare*, v. 101, *cambiare*, vv. 102 e 123, *mutare* e *trasmutare* di v. 143 e ancora *mutare* di v. 150). La similitudine (vv. 79-83) prepara l'apparizione di «un serpentello acceso, / livido e nero come gran di pepe; / [...]» (vv. 83-84). *Serpentello acceso*: a parte il già visto calco letterale dal biblico *ignitos serpentes*, finora mai rilevato dai lettori del canto, il *serpentello*, cioè piccolo serpente, riprende testualmente *seps exiguus* e *parva serpens* di Lucano (*Bellum civile* IX, vv. 764 e 766). Ed è un rettile vero che Dante vuol descrivere; e l'evocazione del ramarro è, né più né meno, una di quelle similitudini, derivate dal mondo naturale, frequentissime nella *Commedia* con cui il poeta tenta di dare un'idea almeno approssimativa di una visione, di una rappresentazione legata alla virtù immaginativa che, come spiegherà in *Purg.* XVII, vv. 13-18, resta comunque svincolata dall'esperienza sensibile.

Il serpentello, dunque, con la rapidità della folgore, «[...] quella parte onde prima è preso / nostro alimento, a l'un di lor trafisse; / poi cadde giuso innanzi lui disteso» (vv. 85-87). Il trafitto lo guardò, ma non disse nulla; anzi, con i piedi immobili, sbadigliava, proprio come se lo assalissero il sonno o la febbre; e fissava ed era fissato dal serpente. L'uno attraverso la ferita e l'altro attraverso la bocca emettevano un fumo denso che si mescolava:

[...]  
l'un per la piaga e l'altro per la bocca  
fummavan forte, e 'l fummo si scontrava.

A parte il verbo *fummare*, il sostantivo *fummo* si ritrova anche più avanti nel canto: «Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela / di color novo [...]» (vv. 118-119), «[...] e la forcuta / ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta» (vv. 134-135). Nell'invenzione delle metamorfosi, che

adopera anche le immagini del fuoco e della cenere, si tratta di un *topos* notevole per l'invenzione dantesca, suggerito indubbiamente dalla assai rara coincidenza che sia Virgilio sia Ovidio, come s'è visto, lo richiamano, sia pur limitatamente alle loro rispettive descrizioni dedicate a Caco; si ricordino i versi interessati: «Faucibus ingentem fumum (mirabile dictu) / evomit [...]» e «Ille cadit mixtosque vomit cum sanguine fumos». E a questi vanno aggiunti gli *ora fumantia* del *prester* lucaneo, pure già citati. Proiettando ora questo notevole *topos* nei processi di mutazione e trasmutazione della bolgia dei ladri, il poeta fiorentino attribuisce tra l'altro al fumo un messaggio di indeterminatezza e di precarietà, o di evanescenza, che egli vuol trasmettere durante e mediante i processi metamorfici, se è vero che nel momento in cui una metamorfosi, la più straordinaria e la più terribile del canto, si compie, *'l fummo resta*, il fumo cessa. Con quest'ultima metamorfosi, la più lunga e la più complessa, Dante si vanta anche di superare l'arte poetica di Ovidio e di Lucano; è quella infatti accompagnata dal fumo sin dall'inizio, in cui si vedono due nature trasformate in modo tale che entrambe le essenze fossero pronte a cambiare la loro materia (vv. 94-102):

Taccia Lucano ormai là dov'e' tocca  
del misero Sabello e di Nasidio,  
e attenda a udir quel ch'or si scocca.

Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,  
ché se quello in serpente e quella in fonte  
converte poetando, io non lo 'nvidio;  
ché due nature mai a fronte a fronte  
non trasmutò sì ch'amendue le forme  
a cambiar lor matera fosser pronte.

In verità in Lucano (*Bellum civile* IX, vv. 762-788), più che di metamorfosi in senso stretto, si narra, in modo dettagliato, dell'atroce, repentina fine del soldato Sabello nel deserto libico, dopo il morso di un piccolo sepe, (*sed qua non ulla cruentae tantum mortis habet*, ma nessuno come lui, provoca una così devastante morte sanguinosa, precisa Lucano) e di quella diversa, ma non meno orribile, del soldato Nasidio morso da un pretere. Quanto a Ovidio, si allude rispettivamente alla trasformazione in serpente di Cadmo, il leggendario fondatore di Tebe (*Met.* IV, vv. 563-603) e a quella della nereide Aretusa, inseguita dal fiume Alfeo e da Diana mutata in fonte (*Met.* V, vv. 572-541); si allude cioè a due tipologie di metamorfosi tutt'altro che complesse e comunque non paragonabili a quella che, lanciato in una vera e pro-

pria sfida poetica, si accinge a descrivere Dante, il quale pure, non diversamente dai due autori latini sfidati, indugia sui dettagli:

Insieme si rispuosero a tai norme,  
che 'l serpente la coda in forca fesse,  
e 'l feruto ristinse insieme l'orme.

Le gambe con le cosce seco stesse  
s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura  
non facea segno alcun che si paresse.

Togliea la coda fessa la figura  
che si perdeva là, e la sua pelle  
si facea molle, e quella di là dura.

Io vidi intrar le braccia per l'ascelle,  
e i due piè de la fiera, ch'eran corti,  
tanto allungar quanto accorciavan quelle.

Poscia li piè di dietro, insieme attorti,  
diventarøn lo membro che l'uom cela,  
e 'l misero del suo n'avea due porti.

Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela  
di color novo, e genera 'l pel suso  
per l'una parte e da l'altra il dipela,

l'un si levò e l'altro cadde giuso,  
non torcendo però le lucerne empie,  
sotto le quai ciascun cambiava muso.

Quel ch'era dritto, il trasse ver' le tempie,  
e di troppa materia ch'in là venne  
uscir li orecchi de le gote scempie;

ciò che non corse in dietro e si ritenne  
di quel soverchio, fé naso a la faccia  
e le labbra ingrossò quanto convenne.

Quel che giacèa, il muso innanzi caccia,  
e li orecchi ritira per la testa  
come face le corna la lumaccia;

e la lingua, ch'avèa unita e presta  
prima a parlar, si fende, e la forcuta  
ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta.

Inizia dunque dal v. 103 il particolareggiato racconto di ben 33 versi della reciproca trasformazione di una natura in un'altra natura completamente diversa, di una figura umana in serpente e viceversa. Il serpente divide la coda in forma di forca e il dannato ferito restringe le *orme*, una metonimia per dire i piedi, e riunisce insieme le gambe



con le cosce rapidamente in modo tale da non mostrare più segno visibile di sutura. La coda divisa del serpente assume quella conformazione che scompare nell'altra parte, e la sua pelle diventa morbida e l'altra dura. Le braccia del dannato si ritirano attraverso le ascelle e le sue gambe si accorciano, mentre le zampe corte della bestia si allungano e quelle posteriori, l'una all'altra attorcigliate, sviluppano il membro che l'uomo nasconde, mentre il membro del dannato diventa due zampe. Intanto il fumo, che accompagna misteriosamente il processo di trasformazione, restando le due figure sempre unite, ricopre l'una e l'altra di colore nuovo, annerendo la pelle del nuovo serpente e schiarendo quella del corpo umano appena prodotto, facendo crescere la peluria sull'uno e facendola venir meno sull'altro. Quest'ultimo si drizza sui piedi, l'altro, mutati gli arti, piomba a terra, senza però smettere l'uno e l'altro di fissare il fenomeno metamorfico in atto con occhi spietati, come si potrebbe chiosare *lucerne empie*, che come è stato ricordato, richiama un luogo degli *Etymologiarum libri* (XII, IV, 21) di Isidoro di Siviglia, secondo cui gli occhi dell'anfebisena *lucent veluti lucernae*<sup>10</sup>. Quello in piedi ritira il viso verso le tempie; e la parte residua della sovrabbondante materia non tratta verso le tempie, raccogliendosi, forma il naso sul volto e accresce nei limiti necessari lo spessore delle labbra. Quello giacente a terra allunga in avanti il viso e ritira le orecchie nella testa, come fa con le corna la lumaca; e la lingua, che prima aveva indivisa e pronta a parlare, si fende; e la lingua dell'altro, prima biforcuta, si fa una; e *'l fummo resta*, il fumo cessa, dice il poeta: intendendo sottolineare, con la cessazione di questo elemento, già messo in evidenza per la sua funzione topica, la cessazione della metamorfosi stessa. *L'anima ch'era fiera divenuta* (v. 136) è da identificarsi, con tutta probabilità, anche per analogia con l'età degli altri ladri rivelatisi, con Buoso Donati, come già in anni lontani persuasivamente avvertiva Michele Barbi e come aveva già indicato la netta maggioranza dei primi commentatori del poema<sup>11</sup>. Di questo perso-

---

10 DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, in ID., *La Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier 1979 (1ª ed.), p. 373.

11 MICHELE BARBI, *A proposito di Buoso Donati ricordato nel canto XXX*, in ID., *Problemi di critica dantesca*, prima serie 1893/1918, Firenze, Sansoni 1975 (ma già «Bullettino della Società Dantesca Italiana» prima edizione 1934), p. 308: figlio di Forese e fratello di Simone Donati è «probabilmente il ladro che Dante ritrova nella settima fossa di Malebolge», scrive Barbi; e in nota, dopo aver escluso che possa trattarsi, in mancanza di prove documentali di famiglia, di Buoso degli Abati, come vorrebbe qualche antico chiosatore e lo stesso Pietro di Dante, sottolinea che «il Buoso di Forese Donati invece corrisponde benissimo per l'età agli altri quattro ladroni in cui Dante s'imbatte [...] nel canto XXV [...]». È un'indicazione, come ricorda lo stesso Barbi, che ha in suo favore la testimonianza dell'Ottimo, del falso Boccaccio, di Benvenuto da Imola, dell'Anonimo

naggio, il quale era stato uno dei firmatarî della pace col Cardinal Latino (1280), non si hanno notizie specifiche di furti, ma è molto presumibile che, avendo in questa sede infernale subito lo scambio di effigie, da umana a serpentina, con Francesco de' Cavalcanti, il riferimento morale vada al suo deplorabile comportamento, di cui informa l'Anonimo fiorentino, di aver «fatto dell'altrui suo», mettendo «in suo luogo [...] messer Francesco chiamato Guercio, de' Cavalcanti: [...]»<sup>12</sup>. Quest'ultimo Dante menziona perifrasticamente ed epigraficamente nell'*explicit* del canto («[...] quel che tu, Gaville, piagni»). La colpevole iniziativa di Buoso chiarisce la reazione irosa e molto risentita del Guercio, appena riacquistate le sembianze umane. C'è un fondo di verità nel commento alla *Commedia* della Chiavacci Leonardi di vedere nel *parlando sputa* di Francesco de' Cavalcanti una riproposizione di *a parole formar disconvenevole* di *Inf.* XXIV, v. 66, con riferimento a una voce non ben individuata da parte del poeta pellegrino; ma se per questa intuizione si può escludere un moto di disprezzo nell'atto di sputare, non però si può anche escludere un'espressione di odio, di risentimento a lungo represso, anche perché il Guercio dimostra subito dopo, rivolgendosi a Puccio Sciancato, di formulare parole non proprio in modo *disconvenevole*, ma chiaro: «l' vo' che Buoso corra, / com'ho fatt'io, carpon per questo calle» (vv. 140-141). Solo un rancore profondo giustifica questa reazione: essere stato indotto a un peccato che comporta una terribile, eterna condanna infernale. Il richiamo a Gaville fatto da Dante è chiosato dall'Anonimo Fiorentino come segue: «[...] fu morto da alcuni uomini di Gaville, ch'è una villa in val d'Arno di sopra, nel contado di Firenze; per la qual morte i consorti di messer Francesco molti di quelli di Gaville uccidono e disfeciono; e però dice l'autore che per lui quella villa ancor ne piagne e per le accuse e testimonianze e condannazioni e uccisioni di loro, che per quella cagione ne seguitarono, che bene piangono ancora la morte di Messer Francesco».

Della pace col Cardinal Latino nella settima bolgia è menzionato pure un altro firmatario, Puccio Sciancato «[...] quel che sol, di tre compagni / che venner prima, non era mutato; / [...]» (vv. 149-150), il quale osserva terrorizzato la scena metamorfica. Soprannominato Sciancato probabilmente per un difetto fisico – *claudus* lo ricorda Ben-

---

Florentino e di Francesco Buti (anche se quest'ultimo, nel suo commento, a differenza di quanto afferma per il canto XXV, nel XXVI parla di Buoso degli Abbatini).

<sup>12</sup> Si veda *ad locum* in *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV ora per la prima volta stampato*, a cura di Pietro Fanfani, Bologna ("Collezione di opere inedite e rare") 1866-1874.

venuto da Imola<sup>13</sup> – si sa anche che era di nobile famiglia ghibellina e che nel 1268 era stato esiliato da Firenze. Ma si leggano le ultime terzine del canto (vv. 135-151):

L'anima ch'era fiera divenuta,  
suffolando si fugge per la valle,  
e l'altro dietro a lui parlando sputa.  
Poscia li volse le novelle spalle,  
e disse a l'altro: «l' vo' che Buoso corra,  
com'ho fatt'io, carpon per questo calle».  
Così vid'io la settima zavorra  
mutare e trasmutare; e qui mi scusi  
la novità se fior la penna abborra.  
E avvegna che li occhi miei confusi  
fossero alquanto e l'animo smagato,  
non poter quei fuggirsi tanto chiusi,  
ch' i' non scorgessi ben Puccio Sciancato;  
ed era quel che sol, di tre compagni  
che venner prima, non era mutato;  
l'altr'era quel che tu, Gaville, piagni.

Non è stato finora mai evidenziato come in questi versi e, più in generale, in quelli dell'ultima, straordinaria metamorfosi, il motivo della precarietà, della incompiutezza, dell'identità mancata, emersa, s'è visto, anche con richiami al canto precedente, rivela scelte stilistiche ben mirate, a cominciare dalla selezione di alcuni lemmi – *abborra*, *confusi*, *smagato*, *chiusi* – consecutivamente allineati a fine verso (144-147) a formare una banda semantica coerente per la quale la poetica dell'incompiutezza e della identità smarrita viene ulteriormente a specificarsi come incompiutezza del linguaggio, confusione delle percezioni e inafferrabilità di senso, se è vero che sono gli occhi *confusi* e l'animo *smagato*, cioè smarrito, a costringere la penna dantesca ad *abborracciare*. Una poetica, si noti, direttamente provocata proprio dal *mutare e trasmutare della settima zavorra*.

Proprio con riferimento alla precisazione del poeta – *mi scusi la novità se fior la penna abborra* – non deve sfuggire la circostanza che se il verbo toscano *abborrare* va in questo luogo inteso nell'accezione di *abborracciare*, con riferimento letterale allo stentare della penna del poeta, è pur vero che in *Inferno XXXI*, v. 24 – *nel maginare aborri*<sup>14</sup> – ha il

<sup>13</sup> Si veda BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum super Dantis Comoediam*, III (Florentiae, Typis G. Barbera 1887).

<sup>14</sup> Si tratta dell'episodio in cui Dante crede di percepire delle torri e invece, come gli

significato di *percepire in modo confuso*. Ma questa distinzione semantica tra i due luoghi dell'*Inferno*, pur quasi unanimemente accettata<sup>15</sup>, non è affatto scontata; l'abborracciare della penna non esclude affatto il percepire confuso. Anzi, se si legge attentamente, al di là della prima resa grammaticale e letterale, nel primo caso, l'abborracciare della penna è causato soprattutto dal percepire confuso. Un testo poetico vive nelle sue relazioni e corrispondenze, a volte anche complesse. Come dire che la poetica del *mutare* e del *trasmutare* in questo canto produce una serie di invenzioni particolari, se è vero che le mutazioni e trasmutazioni non sono soltanto quelle, più conclamate, dei mirabili casi di metamorfosi raffigurati, ma evidentemente sono pure quelle semantiche del linguaggio: una prova incontrovertibile, questa, che la trama dei fenomeni evocati converge verso un sistema coerente dei pur svariati messaggi che risaltano nel più generale sistema inventivo del poeta. E in quest'ottica non solo si apprezzano ancor meglio i già ricordati luoghi dei vv. 65-66 e 74-75 del canto precedente («una voce [...], / a parole formar disconvenevole» e «[...] odo [...] e non intendo, / [...] veggio e neente affiguro»), ma si comprende bene che *disconvenevole* non è che l'anticipazione di un confuso percepire – si tratti della vista o dell'udito o dell'abborracciare della penna – che accompagna il viaggio dantesco nella bolgia dei ladri e, più in generale, nella parte terminale dell'*Inferno*. E si chiarisce altresì egregiamente nella terribile metamorfosi finale la funzione di un *topos* come il fumo, che interpone un velo di colore cangiante – *l'fummo l'uno e l'altro vela di color novo* – e sospende interrogativamente e rende incerta e precaria la percezione di un fenomeno sconvolgente e inimmaginabile prima di Dante.

*Università del Salento*

---

spiegherà Virgilio, sono i giganti conficcati nel pozzo largo che sprofonda nel lago ghiacciato di Cocito.

15 Nell'*Enciclopedia dantesca* I, cit., la voce (*Abborrare*) di Eugenio Ragni, si limita a sintetizzare piattamente lo stato degli studi, senza alcun cenno di problematicità.

CLAUDIO SENSI †

IL CANTO XXVII DELL'INFERNO

*Simulatores et callidi provocant iram Dei*  
Job 36, 13 Vulg.

*L'astuzia dell'uomo virtuoso! È possibile la virtù senza l'astuzia?*  
*Chiamo astuzia la capacità di cogliere i valori.*  
*E, senza calcolo, nessuno è buono.*  
Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, 19 gennaio 1938

Delineo subito l'idea di fondo di questa mia lettura, partendo da un'osservazione di Benvenuto in margine al canto precedente. Dante avrebbe inventato il racconto della fine di Ulisse «propter aliquod propositum ostendendum». Riflettiamo sui termini: 1) *propter*, non *ad*: causa, necessità più che fine; 2) *propositum*: una tesi filosofica o teologica; 3) *ostendendum*: da di-mostrare *per exempla, per verba*.

Credo che la proposta sia estensibile al canto XXVII. Vi vedrei, in fondo, un'ulteriore parabola sui rischi dell'ingegno, la drammatizzazione di una leggenda incentrata sulla sottigliezza, su ragionamenti affilati e risicati che implicano il prevalere della "lettera" sullo "spirito". Guido incarna l'ingegno mondano, sicuro di sé e poco sensibile alle questioni che riguardano l'anima, la coscienza, Dio; presume che la dialettica (non la Parola) possa condizionare la salvezza. La sua convinzione che la parola tortuosa ma autorevole agisca e comunque garantisca quanto afferma lo porta a violare anche la logica. Sullo sfondo, una forma di superbia: quella superbia che è «initium peccati omnis» (Sir 10, 15) ed è diffusa equamente nell'Inferno. Quella superbia che sa anche tendere lacci: «Absconderunt superbi laqueum mihi et funes extenderunt in rete, iuxta iter scandalum posuerunt mihi» [Sal 140 (Vulg. 139), 6]. Quella superbia che può portare all'ebbrezza e alla febbre, entrambe contagiose. Vedrei quindi nel canto XXVII un *exemplum* del rischio di caduta, più che un *exemplum* di caduta avvenuta.

Retrocedo un istante al canto XXVI. Dopo la scalata al ponte malagevole sull'ottava bolgia, Dante dice di aver provato dolore «allora», quando si è affacciato su una specie di firmamento invertito percorso da

astri mobili; e di provar rinnovato dolore «ora», quando sollecita la «mente», che ha scritto quanto ha visto e udito, a «ridire» con precisione quanto ha il dovere di annunciare. *Dolore*, non *paura* né *ribrezzo*, rileva Sanguineti<sup>1</sup>. Ma è la memoria di cose viste (e viste nella dimensione dell'autentico) che rinnova il dolore; un dolore, un'ambascia che laggiù, sulla roccia scabra, ha compromesso – unica volta in Malebolge – il suo equilibrio. Dante, per eclisse dell'attenzione, ha rischiato di cadere, di diventare abitatore della bolgia o di morirvi; un'attrazione profonda e insidiosa, quasi ipnotica, ha assorbito i suoi spiriti. Che cosa ha visto di tanto conturbante (o perturbante)?

Luccio vede, cioè fuochi animati, simbiosi tra una sorgente di luce e una creatura. Dante intuisce che la fiamma sottrae – 'fura' – la *facies* umana al peccatore, ne dissimula e maschera le fattezze, murandolo in una prigione animata ma senza brecce, come monade. Queste fiamme dalla mobilità di fuoco fatuo<sup>2</sup> sono ben altra cosa dalle «dilatate falde» della neve ignea sul sabbione. La loro autosufficienza cela un segreto, e le estrose etimologie medievali aiutano a decifrarlo: *ignis-ingenium, caliditas-calliditas*<sup>3</sup>. Dante ha visto e "intelletto" l'icona dei rischi dell'ingegno: l'anima-fiamma nel segno della frode, e rischia di precipitare per eccesso di concentrazione dell'animo sulla possibilità di essere divorato dal proprio ingegno. Quando, reduce dall'alto e con sulle labbra il suggello di una grande missione, si accinge a narrare quanto ha visto nella tenebra, il cuore si stringe al pensiero del dono di fuoco dato all'uomo. Chi non vuole «in basso batter l'ali» (*Par.* XI, 3) tende irresistibilmente all'alto come fiamma viva, ed ecco Ulisse che, nella sua confidenza ardimentosa, si confeziona ali efficaci per misurare l'immenso. Ma non questa è la colpa di un eroe dell'intelligenza. Solo in base alla Rivelazione si può affermare che la ragione è incapace di «veder tutto», in quanto il soprannaturale – irraggiungibile dalla filosofia – fa parte dell'essere. L'insidia vera, implicita nell'eccellenza stessa, e che tinge del colore del peccato l'energia dinamica della volontà, consiste da un lato nel ritenersi onniscienti<sup>4</sup>, dall'altro lato nel ritenere lecita la prevaricazione sugli altri. L'uso dell'ingegno non guidato dalla virtù che si punisce nell'oscura gola è l'orgogliosa autosufficienza di chi pensa che «cuore» e «senno» non comuni (*Inf.* XVIII, 86) autorizzino non

1 EDOARDO SANGUINETI, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki 1961, p. 231.

2 Rilievo di ANTONINO PAGLIARO, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, vol. I, Messina-Firenze, D'Anna 1967, p. 378.

3 Cfr. PAGLIARO, *Ulisse*, cit., vol. I, p. 381 e PAOLA RIGO, *Tra "maligno" e "sanguigno". Memoria classica e biblica nella "Commedia"*, «Lettere italiane», XLI (1989), pp. 173-224, e p. 181.

4 GIOVANNI GETTO, *La poesia dell'intelligenza*, in *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni 1966, p. 181, n. 1.



mugghiava con la voce de l'afflitto,  
 sì che, con tutto che fosse di rame,  
 pur el pareva dal dolor trafitto;                   12  
       così, per non aver via né forame  
 dal principio nel foco, in suo linguaggio  
 si convertian le parole grame.                   15

La pausa fra i due canti fa da sigillo al discorso di Ulisse, grande brano privo di ogni allocuzione, nel segno del "passato assoluto" (Bachtin) dell'epica. La lingua-fiamma ha parlato, per sempre, e può tornare alla posizione naturale, tesa in alto verso la sfera del fuoco, e riprendere il cammino quando Virgilio la libera dall'immobilità che le aveva imposto con la sua parola. Il *già* triplicato seguito da *quando* – «*iam* esplorativo» (Sanguineti) – è ancora più complesso dell'inizio del canto XVI, e apre su un nuovo racconto. La rima interna *in su:dir più* sembra alludere a *perduto*, parola-suggello dalla grande inclusione fra XXVI, 84 e XXVII, 128. La fiamma che si avvicina vibra drammaticamente e attrae l'attenzione non per l'aspetto ma per il rumore che diffonde, nel linguaggio del fuoco: non tanto gemito e cigolio, come in XIII, 41-42, quanto un «confuso suon», indecifrabile anche per Virgilio, non ignaro dell'arte piromantica, che privilegia l'analisi visiva su quella uditiva<sup>7</sup>. L'immagine matura lentamente, nel segno del dolore: *pianto* 8, *afflitto* 10, *dolor* 12, cui corrisponderà *dolorando* 131.

Il paragone col toro di Falaride evoca sinistramente una pena disumanizzante e preannuncia una loquela preternaturale. Le parole e il pianto (binomio fisso per un dolore sommo e disperato: Francesca e Ugolino) dei torturati dal tiranno si tramutavano, con orrenda distorsione, in urlo animale (*mugghiare* 7 e 10, *rugghiare* 58); e ciò era frutto dell'arte (*Inf.* XXVI, 61; XXVII, 77), dell'ingegno che crea forme secondo un progetto (anche qualora *temperare* significhi, col Castelvetro, 'fornire, pulire'). L'ingegno di Perillo, ateniese sottile, ha creato una forma non umana in cui soffocare tra gli spasimi l'umanità, in cui trasformare l'unico titolare della capacità di parlare<sup>8</sup> in bruto afasico, animando per contro un manufatto. Non un automa che si conduca sol per maestria, ma un artefatto, una macchina (un *edificio* nelle Chiose Vernon), animato dalla sofferenza *in corpore vivo*. Così il «maestro» (*Inf.* XV, 12) che ha

<sup>7</sup> GUGLIELMO GORNI, *Arti divinatorie*, in *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino 1990, pp. 169-174. L'esempio maggiore è in *Par.* XVIII, 100-108: «Poi, come nel percuoter d'i ciocchi arsi / surgono innumerabili faville, / onde li stolti sogliono agurarsi, / resurger parver quindi più di mille / luci [...]».

<sup>8</sup> *De vulgari eloquentia*, I ii 1-2: «nam eorum qui sunt omnium soli homini datum est loqui, cum solum sibi necessarium fuerit».



concepito l'Inferno occulta l'anima nella fiamma, entità naturale che fascia e imprigiona la *forma* umana, anzi impone una forma a ciò che informava il corpo. Contrapposta al corpo metamorfico della bolgia precedente e al corpo diviso e ricomposto della seguente, l'incorporeità di questi dannati è eccezionale. La fiamma è gas ardente, *spiritus, rūah*. Ma, in antitesi col dono pentecostale, blocca la comunicazione verbale. Come il cavallo di Troia, l'abito di fuoco non è permeabile dall'esterno; solo un'iniziativa dello spirito inabitante può forzare il chiavistello (la sera di Sir 28, 28 «et ori tuo facito ostia et seras») mobile ma tenace che all'inizio non concede transito alle parole concepite o proferite senza suono<sup>9</sup>. Forzare la «chiusura ermetica»<sup>10</sup>, dare alla luce il parto intimo del pensiero, è dolore. Dopo Pier della Vigna che sanguina e parla (*Inf.* XIII, 44) e poco prima di Pier da Medicina (*Inf.* XXVIII, 64-69) e Bertran de Born (*Inf.* XXVIII, 118 sgg.), anche le anime dell'ottava bolgia partecipano di una loquela preternaturale, parlando non *de medio ignis* (come Dio sul Sinai)<sup>11</sup> ma *per ignem*, attraverso il fuoco, con mimesi visiva dell'organo articolatorio da parte della fiamma che *fura* e s'appropria dell'atto umano per eccellenza, il parlare.

Senonché l'ingegno, tradizionalmente *fervidus* e igneo, può anche distruggere se stesso per mezzo del fuoco, far volatilizzare la carne e il sangue su cui l'anima siede. E ciò accadde a Perillo, escogitatore sottile di torture. Secondo giustizia, e Dante si associa agli antichi (da Ovidio a Plinio ad Orosio, per limitarci a nomi a lui noti)<sup>12</sup> con un duro inciso –

---

9 «Ahi mia voce, mia voce. / Occlusa. Rinserrata. / Anche se per legame / musaico armonizzata» (Giorgio Caproni). E Gianni d'Elia si domanda se non si tratti di una «allegoria del parlare umano, e in particolare del parlare poetico, della sua origine prelinguistica, addirittura traumatica, dolorosa» (*Fuoco: storia di un simbolo tra vita e letteratura*, Atti del Convegno, Civitanova Marche, 13-14 maggio 1999, a cura di Guido Garufi, Ancona, Il Lavoro Editoriale 1999, p. 59).

10 BRUNO PORCELLI, *Peccatum linguae, modello mosaico, climax narrativa nel canto di Ulisse*, «Critica letteraria», XIX (1991), n. 72, pp. 423-444, a p. 429.

11 Deut 4, 12.15.33.36; 5, 4.22.24.26; 9, 10; 10, 4.

12 Anzitutto OVIDIO, *Ars amandi* I, 645-654: «Et Phalaris tauro violenti membra Perilli / Torruit; infelix inbuat auctor opus. / Iustus uterque fuit; neque enim lex aequior ulla est / Quam necis artifices arte perire sua» (il secondo *iustus* è Busiride, che fa perire Trasia che aveva proposto di uccidere un ospite straniero per dar pioggia all'Egitto; cfr. VIRGILIO, *Georg.* III, 5). La *sententia* è riportata da Pietro Alighieri (I red.), Benvenuto, Landino (che in più cita Properzio: «et gemere in tauro, saeve Perille, tuo»), Vellutello ed altri. Molto interessante la contiguità, rilevata da Sanguineti, di questo passo col consiglio archetipico dato all'amatore: «nec timide promitte; trahunt promissa puellas; / pollicito testes quoslibet adde deos» (I, 629-630). Parallelo il dialogo Perillo-Falaride immaginato in *Tristia* III, 11, 39-54. Sorvolando su VALERIO MASSIMO IX, 2 ext. 9 (citato da Benvenuto e Vellutello ma di dubbia accessibilità a Dante) e SILIO ITALICO (*Punica* XIV, 211-217), ecco PLINIO, *Nat. Hist.* XXXIV, 19 («primus expertus cruciatum cum iustiore saevitia») e l'ottava *Satira* di GIOVENALE, nota direttamente a Dante, citata senza commento dal Landino, su cui tornerò oltre. Sfiato CLAUDIANO (*In Eutropium* I, 18, 157-158; *In Rufinum*, 249-256), approdia-

«e ciò fu dritto» – che lascia efficacemente in sospeso l'identità della prima vittima: l'artefice stesso, che «periit arte sua» (Graziolo de' Bamaglioli). L'arbitrio eslege del tiranno ha intersecato una volta tanto la retta della giustizia. La voce del poeta, la cui ardua missione è dire con veridicità la frode, squilla nelle tenebre poco respirabili di Malebolge ad enunciare la simmetria fra escogitazione perfida e punizione: «qui laqueum alii ponit, capiatur in illo» si legge in Sir 27, 29, citato da Guido da Pisa. Ma la lingua che dice la frode non è esente dal rischio di divenire a sua volta strumento di frode: si pensi all'inganno – per reticenza – di Dante a Guido di Montefeltro e all'altro, per equivoco, a frate Alberigo (in base al principio, applicato al Mala-Bocca di *Fiore* 69, 6: «è traditor: chi 'l tradisce non erra»).

Un figurante straordinario invero quello del *bue cicilian*; cui corrisponde, come figurato, l'affollarsi tumultuoso delle parole abortite, strozzate dall'irrequieta impermeabilità del fuoco, che impone loro il suo linguaggio inarticolato.

Ma poscia ch'ebber colto lor viaggio  
 su per la punta, dandole quel guizzo  
 che dato avea la lingua in lor passaggio,       18  
 udimmo dire: «O tu a cu' io drizzo  
 la voce e che parlavi mo lombardo,  
 dicendo "Istra ten va, più non t'adizzo",       21  
 perch'io sia giunto forse alquanto tardo,  
 non t'incresca restare a parlar meco;  
 vedi che non incresce a me, e ardo!               24  
 Se tu pur mo in questo mondo cieco  
 caduto se' di quella dolce terra  
 latina ond'io mia colpa tutta reco,             27  
 dimmi se Romagnuoli han pace o guerra;  
 ch'io fui d'i monti là intra Orbino  
 e 'l giogo di che Tever si diserra».             30

La fiamma mima la lingua ma non articola parole fino a quando non riesce a sposare esattamente il movimento che genera i suoni umani. «Soltanto a fatica coincidono lingua umana e lingua di fuoco»<sup>13</sup>. Siamo

---

mo a OROSIO, *Historiae adversus paganos* I, 20 (citato da molti a partire da Graziolo): «Phalaris [...] crudelis mente, commentis crudelior, omnia nefarie in innocentes agens, invenit aliquando quem iuste puniret iniustus». Colloca la similitudine risolutamente nella tradizione ovidiana JOHN KLEINER, *Criminal Invention: Dante, Ovid and the Bull of Phalaris*, «Dante Studies», CXXIII (2005), pp. 71-81.

13 GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *La voce di Guido da Montefeltro*, «Forum italicum», XXI (1987), 2; poi nel volume *In nome di Beatrice e altre voci. Dalla "Vita Nuova" alla "Commedia"*,

agli antipodi della voce spontanea di *Vita nova* XIX 2, in cui Dante ode la propria lingua parlare «quasi come per se stessa mossa»; qui «udimmo dire» allude a una voce senza gola, a un'emissione diffusa nell'ambiente, e richiama «lui parlare audivi» (XXVI, 78) che evocava un Virgilio rapsodo. Da notare che anche lo spirito da dentro la fiamma ode soltanto, non vede.

Quando il «guizzo» della lingua carcerata – analogo al guizzo delle membra davanti allo specchio in *Purg.* XXV, 25 ma memore di *Inf.* XIX, 26-32 – viene riprodotto dalla punta della fiamma, il fuoco fa vibrare l'aria e parla (cfr. vv. 58-60), getta voce di fuori, come la fiamma di Ulisse. La fiamma-lingua modella le parole, delineandone quasi il tracciato sonoro, muovendo nell'aria la propria punta come il segno di Venere apparso a Pigmalione (*Met.* X, 279: «flamma ter accensa est apicemque per aëra duxit»). La fiamma, che può fungere da segno per comunicare un messaggio (come nei falò telegrafici), ora produce parola umana, prima difettiva, poi chiara. Da notare come, in Guido, la fiamma non si quieti nel silenzio ma si torca, trafitta dal dolore (vv. 131-32) e, insieme, accordandosi con la *tortuositas* di cui è emblema Gerione. Ulisse, invece, come Farinata dritto e pacato, non mostra di soffrire nemmeno per lo sforzo di parlare (dissimulazione del *magnanimo*). Nulla infatti ci è dato sapere della sua voce.

La rima aspra innescata da *guizzo* penetra nell'esordio travagliato, che si distende in un lungo preambolo prima del verso decisivo: «dimmi se Romagnuoli han pace o guerra». Ma la geografia politica è preceduta dalla geografia linguistica: la battuta con cui Virgilio ha congedato Ulisse viene riportata dall'uomo-fiamma a un orizzonte linguistico familiare. Nulla implica che la «licenza del dolce poeta» dovesse corrispondere al livello "tragico" della *captatio*, forse ingannatrice. Sta di fatto che qui il testimone riferisce le parole di un terzo.

Il tono dell'allocuzione è cortese, senza sfumature di imposizione; se Virgilio insisteva sul *meritare* (pura millanteria, a meno che non finga di essere Omero), qui al centro è il *non rincrescere*. L'apice di intensità – «e ardo!» – a fine verso e in doppio iato, mira a conciliare piuttosto l'attenzione che non la compassione<sup>14</sup>. La «dolce terra / latina» entra nelle parole del "latino" rivolte al "lombardo" ma di fatto captate dalle orecchie attente di un "tosco" la cui patria futura sarà proprio la Romagna. E il "tosco", su esortazione del "lombardo", risponderà, in toscano, al "latino". Piccole tortuosità complementari.

La dolce terra, evocata nel carcere (*Inf.* X, 58-59), nel «cerchio strin-

---

Torino, Genesi 1989, pp. 89-116, a p. 92.

<sup>14</sup> Nel suo commento Francesco Torraca cita come parallelo *Purg.* XXVI, 18: «Rispon-di a me, che in sete e in foco ardo» (Guinizelli); Scartazzini-Vandelli citano Lc 16, 24: «crucior in hac flamma».

gente e crudamente insuperabile» (Sanguineti) del *mondo cieco*, è associata inestricabilmente a una colpa che permane, che impregna l'anima inchiodandola all'Inferno, dove essa è *caduta*. Più che aver propiziato la colpa, la «terra latina» (così anche in *Inf.* XXVIII, 71) le ha consentito di radicarsi e di inveterarsi. Terra, e non mare, come per Ulisse; orizzonti circoscritti e terragni, non sconfinati e oceanici. E la cecità è interpretabile anche come il morire della vista dell'intelletto di cui parlava Farinata. L'esclusione conoscitiva dal presente, che affligge i dannati, è alla base della domanda.

E io, ch'avea già pronta la risposta,  
 senza indugio a parlare incominciai: 36  
 «O anima che se' là giù nascosta,  
 Romagna tua non è, e non fu mai,  
 senza guerra ne' cuor de' suoi tiranni;  
 ma 'n palese nessuna or vi lasciai. 39  
 Ravenna sta come stata è molt'anni:  
 l'aguglia da Polenta la si cova,  
 sì che Cervia ricuopre co' suoi vanni. 42  
 La terra che fé già la lunga prova  
 e di Franceschi sanguinoso mucchio,  
 sotto le branche verdi si ritrova. 45  
 E 'l mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio,  
 che fecer di Montagna il mal governo,  
 là dove soglion fan d'i denti succhio. 48  
 Le città di Lamone e di Santerno  
 conduce il lioncel dal nido bianco,  
 che muta parte da la state al verno. 51  
 E quella cu' il Savio bagna il fianco,  
 così com'ella sie' tra 'l piano e 'l monte,  
 tra tirannia si vive e stato franco. 54  
 Ora chi se', ti priego che ne conte;  
 non esser duro più ch'altri sia stato,  
 se 'l nome tuo nel mondo tegna fronte». 57

Con l'eleganza allusiva di una relazione diplomatica diretta a un personaggio di corte, Dante traccia una carta geografica per così dire "animata", a descrivere l'ingiustizia che inerisce alla terra e la patologia, forse inevitabile, del potere. La guerra abita il cuore di ogni principe (*Ché guerra alberga in cuore ogni tiranno*, potrebbe dire Alfieri; o, in modo più petroso, da sestina: *Ch'ogni tiranno in cuore guerra alberga*), ma ora sembra quiescente, sotto l'usbergo del compromesso di pace appena varato dal papa. Quando parla del fatto d'arme di Forlì, dove il 1° mag-

gio del 1282 «pulcra et magna gens gallica fuit destructa» (Benvenuto), Dante-personaggio non sa ancora che l'ombra con cui discorre è quella di Guido da Montefeltro, che nel 1275 aveva sconfitto i guelfi bolognesi condotti da Malatesta da Verrucchio ed aveva ideato l'insidia forlivese con la consulenza astronomica di Guido Bonatti. Nel triangolo romagnolo che ha come vertici Faenza, Rimini e Ravenna si muove un vero inventario araldico, nel quale il comportamento dei titolari dei blasoni si confà agli animali ivi riprodotti. Viene in mente il catalogo di tasche recanti stemmi a colori vivaci (eccezionali nell'Inferno) degli usurai del canto XVII, con un leone azzurro in comune (là, in campo giallo, dei Gianfigliuzzi; qui, in campo bianco, del versipelle Maghinardo di Susinana signore di Faenza)<sup>15</sup>.

Dante è stato cortese e arrendevole; soddisfatto il desiderio dell'interlocutore, si sente in credito, e si sente in lui (cito Terracini) «aspettazione, ma fredda, calcolata, intonata alla figura che sta per svelarsi ai nostri occhi». L'espressione augurativa «se 'l nome tuo nel mondo tegna fronte» richiama quella di Iacopo Rusticucci a Dante «e se la fama tua dopo te luca» (*Inf.* XVI, 66). Gli antichi vi vedono una promessa di accrescerne la fama, quindi un cenno al fatto che Dante uscirà dall'Inferno. Non vi scorgo se non un auspicio ambiguo: che la sua fama (quale ch'essa sia) persista nel «dolce mondo» di lassù. Un augurio, nota Francesco Spera, tutto interno all'ottica incurabilmente terrena dei dannati, ancora sensibili alla (vana)gloria<sup>16</sup>.

Poscia che 'l foco alquanto ebbe ruggiato  
al modo suo, l'aguta punta mosse  
di qua, di là, e poi diè cotal fiato:

60

15 L'unica inesattezza, dal punto di vista storico, sembra l'attribuire, nel 1300, il controllo di Forlì agli Ordelaffi, mentre il Cantinelli afferma che ne era capitano Maghinardo (JOHN LARNER, *Signorie di Romagna. La società romagnola e l'origine delle signorie*, Bologna, Il Mulino 1972, p. 78). Importante lo studio di GIROLAMO ARNALDI, *La Romagna di Dante fra presente e passato, prossimo e remoto*, «La Cultura», XXXIII (1995), 3, pp. 341-382. Criticamente esile e pieno di sviste CARLO DAL MONTE, *Guerre e condottieri nella Romagna medievale*, Cesena, Il Ponte Vecchio 2007. Di ben altra sostanza ANDREA BATTISTINI, *Miti, leggende e personaggi di Romagna nei primi commentatori della "Commedia"*, in *Dante e la fabbrica della "Commedia"*, Ravenna, Longo 2008, pp. 283-303. Interessante l'estensione – proposta da ALFONSO D'AGOSTINO, *Abusi d'ingegno – "Inferno" XXVI-XXVII*, in *Esperimenti danteschi. Inferno 2008*, a cura di Simone Invernizzi, Genova-Milano, Marietti 1820 2009, pp. 203-220, a p. 220 – del parallelo col XIV canto del *Purgatorio* esteso dal bestiario araldico-territoriale al congedo di Virgilio a Ulisse («Istra ten va, più non t'adizzo») e di Ranieri da Calboli a Dante («Ma va via, Tosco, omai; ch'or mi diletta / troppo di pianger più che di parlare»).

16 FRANCESCO SPERA, *Il malo ingegno di un personaggio dantesco: Guido da Montefeltro*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano», LXII (2009), 2, pp. 43-57.

«S'í credesse che mia risposta fosse  
 a persona che mai tornasse al mondo,  
 questa fiamma staria senza più scosse;                   63  
 ma però che già mai di questo fondo  
 non tornò vivo alcun, s'í' odo il vero,  
 senza tema d'infamia ti rispondo.                       66

Il ritmo, fin qui pacatamente assestato negli argini ternari, si frange, si inarca oltre il verso, indugia su richiami fonici e semantici a quanto precede (*ruggiato/muggiava*) e a quanto seguirà (*agUta pUnta* → *cor-no agUTo*), si frantuma in monosillabi percussivi (*di qua, di là, poi diè*) fino alla tipica clausola bisillabica allitterante (*coTAl fiATo*), tradendo «un'esitazione»<sup>17</sup>. Diversamente dal fiume Tevere, che, nell'ultima parola pronunciata dall'anima nel suo primo discorso, libero «si diserra» (un sogno proibito, come la «pace» del Po per Francesca di Romagna), il *flatus vocis* si dislega a stento dalla stretta ignea; quindi, come per gli uomini-pianta, «si converte quel vento in cotal voce». Viene ripercorsa la filogenesi del linguaggio umano, ma con un organo fonatorio ad esso estraneo: la colonna d'aria di uno strumento a fiato viene modellata da un'ancia prodigiosamente mobile, dalla forma effimera e irripetibile. La *pressura flammae* (Sir 51, 6) dà forma, in senso fisico, alle parole; il fuoco in forma di lingua realizza nell'aldilà la metafora di san Giacomo (3, 6: *lingua ignis est*) e dà un saggio esemplare di come la lingua possa essere *ho kósmos tês adikías* 'il mondo della malizia', *universitas iniquitatis*, una forma inquietante del paolino *mysterium iniquitatis* (2Tess 2, 7). Sarà un discorso ben strutturato ma non rettilineo, interrotto da osservazioni parentetiche, da riflessioni retrospettive, da ipotesi irreali, da invettive.

Le due terzine dell'*exordium*<sup>18</sup>, che Eliot collocò in esergo del suo *Prufrock* alludendo probabilmente ad una condizione di inferno comune come perdita di significato della vita accompagnato da *panne* espressiva, sintatticamente complesse e dal ritmo calmo e scandito, sono una sorta di protasi differita, un raccordo solenne tra la preoccupazione politica e l'ammissione di una colpa segreta. Sono il ritratto in miniatura di un'intelligenza che, per eccesso di sicurezza in se stessa, non vede – o rifiuta di vedere – l'insidia che potrebbe vanificare i suoi piani. La tortuosità dei tre congiuntivi sintatticamente impeccabili e il giudizio di attendibilità sulle voci che gli giungono rientrano nel suo *habitus* di analisi intellettuale. Ha percepito che l'anima lombarda, dall'eloquio sciolto, non era collega di bolgia, ma destinata a luogo più basso. Lungi da

17 BENVENUTO TERRACINI, *Il canto XXVII dell'"Inferno"*, «Lettere italiane», VI (1954), pp. 3-35, a p. 17.

18 Esame retorico in RICCARDO SCRIVANO, *Canto XXVII*, in *Lectura Dantis Neapolitana*, diretta da Pompeo Giannantonio, *Inferno*, Napoli, Loffredo 1986, pp. 519-537, a p. 535.

lui l'idea di domandare all'anonimo interlocutore toscano, che doveva suscitargli una certa meraviglia: «ma tornerai nel mondo?». Come farà maestro Adamo («se l'arrabbiate / ombre che vanno intorno dicono vero» *Inf.* XXX, 79-80)<sup>19</sup>, valuta i *rumores* infernali, che lo escludono e le testimonianze dei libri, che parlano di uscita di vivi dal regno dei morti (Odisseo, Ercole, Teseo, Piritoo, Orfeo, Er, Enea destinati a tornarvi, e Cristo trionfatore sulla morte); ma forse ipotizza che il ritorno non sia avvenuto da quel *fondo* ma da livelli superiori e, dal fatto che una cosa non risulti esplicitamente attestata come accaduta sino a quel momento, deduce che essa è per sua essenza impossibile: *quindi* non avverrà. *Decide* che ciò che ha letto e che si dice è vero, ed estrapola l'impossibilità radicale dal passato al presente e al futuro. E qui si inganna: Ludovico Castelvetro, loico temibile, incalza ricordando che anche anime senza corpo erano ritornate nel mondo

avendo la gente per costante che Traiano vi fosse ritornato, sì come esso Dante affermerà di sotto (*Purg.* X, 74-76); e da sopra (*Inf.* IX, 23-27) disse che l'anima del soldato pompeano fu richiamata dal cerchio di Giuda e fu richiamata al corpo suo da Erito in questo mondo<sup>20</sup>.

Comunque, mettendo risolutamente da parte la proposta di interpretare queste due terzine come un preambolo elaborato ma falso per rendere più verosimile l'accusa a Bonifacio, la cui *infamia* è meta agognata<sup>21</sup> (il conte Ugolino lo dice esplicitamente, e poi ci si domanda se i dannati – non i diavoli! – possano mentire e non solo addobbare avvocatescamente il vero), sembra che l'anima nel fuoco *voglia* credere al *vero* che ode nell'Inferno (dove peraltro l'unica verità sembra essere l'esclusione da Dio per lucida scelta personale operata in vita), e sia convinta di evitare, lei stessa, l'*infamia*. Nota bene Alfredo Cottignoli:

il richiamo, per assonanza e interna metatesi, dei termini “fiamma” e “infamia” pare voler suggerire una sottile simmetria tra la

---

<sup>19</sup> Ben diverso dalla parentetica di san Tommaso («se 'l vero è vero») in *Par.* X, 113, che evidentemente non implica riserve. Significativo il ripresentarsi in quella sede delle rime in *ondo:ero:ondo* («Entro v'è l'alta mente u' sì profondo / saver fu messo, che, se 'l vero è vero, / a veder tanto non surse il secondo»).

<sup>20</sup> *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX canti dell'Inferno dantesco*, a cura di Giovanni Franciosi, Verona, Münster (Modena, Soliani) 1886, p. 357.

<sup>21</sup> JOSEPH MARKULIN, *Dante's Guido da Montefeltro: A Reconsideration*, «Dante Studies», C (1982), pp. 25-40, a p. 36: «Guido knows that his story will be retold, and he intends to make absolutely sure that when it is, it will be *his* version of the tale and he will appear blameless (“sanza infamia”) in it».





compensare il peso di azioni non compiute secondo virtù. Un'ammenda in piena regola, calibrata, definitiva (non ironizzabile, come in *Purg.* XX, 65-69). La sua valutazione personale, il suo *credere* ponderato, avrebbe trovato piena rispondenza nella realtà («venia intero») se un personaggio inaspettato, dalla qualifica alta ma non venerando, non lo avesse reintegrato nel suo essere antico. Da notare l'apodosi irreali all'indicativo<sup>26</sup> a significare l'azione solo per un filo imperfetta e il *fosse* che continua sino al presente la responsabilità del "grande Anziano", la cui azione deprecanda è preceduta da un duro inciso di malaugurio (che il male si *apprenda* a lui, come fuoco). Inoltre, *MI riMIse* richiama subito *Ma Misi Me* di Ulisse, a sottolinearne la distanza assoluta: il pronome atono risuona tonico nel verbo sottolineando come non fu iniziativa propria, come quella di chi si era affidato al mare aperto, ma un retrocedere coatto a un'opzione etica superata, un percorso innaturale dalla farfalla al bozzolo, dal perfetto all'informe<sup>27</sup>. Alla *partitio* della materia seguirà una *narratio* adeguata. Chi parla esige attenzione su modalità e ragioni, e al centro del verso campeggia il *voglio* tipico di chi è aduso a comandare.

Mentre ch'io forma fui d'ossa e di polpe  
 che la madre mi diè, l'opere mie  
 non furon leonine, ma di volpe. 75

Li accorgimenti e le coperte vie  
 io seppi tutte, e sì menai lor arte,  
 ch'al fine de la terra il suono uscie. 78

I genitori danno il corpo (e lo configura in sé la madre-fattrice), mentre l'anima viene da Dio<sup>28</sup>, ed esercita sulla totalità del corpo (*ossa e polpe*)<sup>29</sup>, al più alto grado, le prerogative di quella «virtute informativa» che rende, nel cuore, il «sangue perfetto» capace di dar forma alle

26 Esempi latini, con protasi negativa: «Atrox certamen *aderat*, ni Fabius consilio neutri parti acerbo rem expedisset» (LIVIO, *Ab Urbe condita* III, 1, 4) ['Sarebbe sorta un'aspra contesa, se Fabio non avesse appianata la vertenza con un espediente non contrario a nessuna delle due parti']; «Bonum *erat* ei, si natus non fuisset» (Mt 26, 24) ['Sarebbe stato per lui meglio, se non fosse mai nato'].

27 Giordano da Pisa: «E però sempre è più grave il peccato dopo la penitenza che prima [...] tutti i peccati de' quali facesti penitenza, se ricadi, tutti ti ritornano addosso» (*Prediche inedite recitate in Firenze dal 1302 al 1305*, a cura di Enrico Narducci, Bologna, Romagnoli 1867, p. 288).

28 Per la precisione, secondo *Purg.* XXV, 68-75, l'anima intellettuale («spirito novo, di virtù repleto») che assume in sé l'anima vegetativa e l'anima sensitiva già costituite (Alberto Magno).

29 Cfr. *Tre donne intorno al cor mi son venute*, 85-87: «Ma questo foco m'have / già consumato sì l'ossa e la polpa, / che Morte al petto m'ha posto la chiave».

membra dell'uomo (*Purg.* XXV, 37-42). Ora l'anima, forma senza materia, che «non liberabit se de manu flammae» (*Is* 47, 14), valuta le opere dell'uomo d'arme<sup>30</sup> secondo la tradizionale coppia di contrari *vis-fraus*, «forza» e «menzogna/sofisma» (*Purg.* XX, 64; *Par.* XI, 6). La *volpe* connota quindi l'anima, forma del corpo che opera e sede delle opzioni fondamentali della vita. La rima insolita la allaccia inoltre, tenacemente (geneticamente?), a *colpe*.

Guido da Montefeltro (ormai l'abbiamo riconosciuto), «*strenuus miles et probus in armis et doctus ad bellum*» (Salimbene) si fa un blasone animale, come i signori di Romagna. Possiamo anche inventargli, perché no, un motto: *Nihil callidi a me alienum puto*. Predilige le vie traverse, i *tramites occulti* (Valerio Massimo citato da Benvenuto), le strategie serpentine; le sue tecniche spaziano fra astuzia e saggezza, dominando parimenti prassi e teoria<sup>31</sup>. Un'arte tale da dilatare il suo nome ai confini della terra, come i cieli il giorno e la notte diffondono la gloria di Dio: «*in omnem terram exiit sonus eorum, et in fines orbis terrae verba eorum*» (*Sal* 18 Vulg 5). Una sottile parodia biblica vena questa epigrafe intessuta di parole piene di cose.

Nel pieno della sua attività politica, Guido non sembra possedere le quattro virtù previste da *Conv.* IV, xxvii per l'età matura:

Convienesi adunque essere prudente, cioè savio; e a ciò essere si richiede buona memoria delle vedute cose, buona conoscenza delle presenti e buona provedenza delle future. E sì come dice lo Filosofo nel sesto dell'Etica, "impossibile è essere savio chi non è buono", e però non è da dire savio chi con sottratti e con inganni procede, ma è da chiamare astuto [...].

Convienesi anche a questa etade essere giusto, acciò che li suoi giudicî e la sua autoritate sia un lume e una legge alli altri.

[...]

Convienesi anche a questa etade essere largo.

Convienesi anche a questa etade essere affabile, ragionare lo bene, e quello udire volentieri.

---

<sup>30</sup> A rigore, nota l'inesorabile Castelvetro, «non è vero che fosse uom d'arme *mentre* visse, o quanto visse; perciocché mentre fu fanciullo non fu soldato, né verso il fine della vita sua, sì come egli dirà». Ma probabilmente Guido intende sottolineare la continuità dell'io in una vita avvedutamente bipartita. E si tratta di un io per sua essenza duplice per tutto il corso dell'esistenza terrena, come spiegato da LINO PERTILE, "Inferno" XXVII. *Il peccato di Guido da Montefeltro*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXLI (1982-83), pp. 147-178, alle pp. 153-154. Magistrale sintesi storico-geografica su Guido in UMBERTO CARPI, *Fra Tuscia e Romandiola*, in *La nobiltà di Dante*, Firenze, Polistampa 2004, pp. 705-726.

<sup>31</sup> Precisi rimandi alla *Summa Theologiae* in PERTILE, "Inferno" XXVII, cit., pp. 165-167.

Quando mi vidi giunto in quella parte  
 di mia etade ove ciascun dovrebbe  
 calar le vele e raccoglièr le sarte,                   81  
 ciò che pria mi piacèa, allor m'increbbe,  
 e pentuto e confesso mi rendei;  
 ahi miser lasso! e giovato sarebbe.               84

Siamo di fronte, ha scritto Momigliano, a «una grande parte di basso»; o, se si vuole, a un grave recitativo accompagnato. Alle opere mondane si contrappone il tempo dell'anima, con bipartizione equilibrata. Le due terzine strettamente unite fanno pensare ad uno schema agiografico<sup>32</sup>. Dopo la pienezza della maturità, l'arco della vita scende verso il porto; logico quindi che

come lo buono marinaio, come esso appropinqua al porto, cala le sue vele, e soavemente, con debile conducimento entra in quello; così noi dovemo calare le vele delle nostre mondane operazioni e tornare a Dio con tutto nostro intendimento e cuore, sì che a quello porto si vegna con tutta soavitate e con tutta pace

– scrive Dante in *Conv.* IV, xxviii 3 – evitando di «perire al fine a l'intrar de la foce» (*Par.* XIII, 138). Così aveva fatto, proseguiva, «lo nobilissimo nostro latino Guido montefeltrano». In età *tARda* è opportuno manovrare le *sARte* per ammainare le vele prima abilmente dispiegate. «Incipiamus in senectute vela colligere», aveva scritto Seneca (*Ad Luc.* 19, 1). Il *dovrebbe* dà un tono sentenzioso velato di malinconia per il porto vicino ma non raggiunto. La riflessione filosofica indica una via di saggezza, il cristianesimo una via alla dimensione escatologica. Guido valuta lucidamente l'opportunità non solo di ritirarsi, ma di *rendersi* alle cose invisibili ma eterne, applicando al mondo l'epigrafe di *Qohelet Vanitas vanitatum et omnia vanitas* (Benvenuto). Una posizione, direbbero i canonisti, tuzioristica, che considera comunque preferibile quanto al ragionamento appare più sicuro.

La sua conversione è esemplare, con una premessa – «m'increbbe» – un binomio quasi liturgico – «pentuto e confesso» – a ripercorrere l'*iter* sacramentale *contrizione-penitenza-confessione*<sup>33</sup>, «Mi rendei» nel senso di 'mi arresi a Dio' antica forse Manfredi (*Purg.* III, 119)<sup>34</sup>. Alle mobili e

32 BRUNO BASILE, *Tragedia di Dante, tragedia di Ulisse. Lettura di "Inferno", XXVI*, «Rivista di studi danteschi», V (2005), 2, pp. 225-252, a p. 250 vi accosta, per affinità di *pathos*, *Purg.* III, 37-42, struggente ammonizione sui limiti della ragione umana.

33 Ben spiegato, in particolare, da Buti e Landino.

34 *Rendersi* «non significa necessariamente ritirarsi in un chiostro, ma ritirarsi dalle

robuste sartie della nave corrisponderà solo il cingolo francescano.

Ma il nuovo tranquillo corso in direzione del porto è interrotto da un sospiro di sgomento e rimpianto, seguito da un condizionale irrealista che rimanda a una remota protasi («se non fosse il gran prete»), che ha reciso il cammino intrapreso. Intuiamo che la conversione, così lucidamente voluta, non è servita, che il *credere* suo non ha trovato corrispondenza nella realtà.

La struttura del v. 84 ricorda «Noi ci allegrammo, e tosto tornò 'n pianto», nella preclusione di una possibilità positiva. È struggente la riflessione sull'*infectum* così prossimo a diventare *factum*. *Quod erat in votis* non è avvenuto.

Lo principe d'i novi Farisei, avendo guerra presso a Laterano, e non con Saracin né con Giudei,	87
ché ciascun suo nimico era Cristiano, e nessun era stato a vincer Acri né mercatante in terra di Soldano,	90
né sommo officio né ordini sacri guardò in sé, né in me quel capestro che solea fare i suoi cinti più macri.	93
Ma come Costantin chiese Silvestro d'entro Siratti a guerir de la lebbre, così mi chiese questi per maestro	96
a guerir de la sua superba febbre; domandommi consiglio, e io tacetti perché le sue parole parver ebbre.	99

La ripresa, inaspettata e magnifica, apre il brano altissimo che «è il centro oratorio del racconto, una requisitoria serrata come una maglia d'acciaio» (Momigliano). Cinque terzine, «un solo periodo sintattico di amplissima movenza» (Terracini). Muta il soggetto, e irrompe l'Ipocrita, ritratto con qualche colore mutuato dall'ambiente francescano riformista. Nella Roma di Bonifacio, sede di «avoltero/adulterio» (*Inf.* XIX, 4 e *Par.* IX, 142) come la Gerusalemme dell'*Apocalisse*, siedono su varie cattedre prelati degenerati di cui papa Caetani è il principe<sup>35</sup>.

---

aspre battaglie, dalle forti passioni a più raccolto vivere anche per chi non sia rifuggito dalle condizioni della vita comune e della convivenza matrimoniale» (TERRACINI, *Il canto XXVII*, cit., p. 23). Casini-Barbi notavano che *rendersi*, prov. *se rendre*, fr. ant. *soi rendre* «si disse assolutamente nel senso di farsi frate o monaca». Bonora ricorda il «renduto in panni bigi» di *Purg.* XX, 54.

35 «*Principes autem sacerdotum et seniores persuaserunt turbis ut peterent Barabam*» (Mt 27, 20); «*Super cathedram Moysi sederunt scribae et Pharisei*, quaecumque

L'usurpatore del «loco santo» di Pietro, «altiero e superbo»<sup>36</sup> si dedica alla guerra, a una guerra intestina per motivi di potere personale, per cupidigia, disprezzando le «cose di Dio» (*Inf.* XIX, 2) e comportandosi, come i farisei, da nemico dei discepoli di Cristo. Una guerra ingiustificabile, contro nemici illegittimi. «Presso a Laterano» allude certo alle case dei Colonesi, ma Laterano era nella leggenda il palazzo reale che Costantino aveva donato al papa, e che «alle cose mortali andò di sopra» (*Par.* XXXI, 35). Il modello ierocratico e la suprema disinvoltura etica inducono Bonifacio a non tener conto di impedimenti religiosi gravi che dovrebbero dissuaderlo dal suo proposito. La serie di negazioni che sottraggono plausibilità alla guerra contro i Colonna continua in una triade parallela che evoca un passo cruciale del canto precedente ma si tinge subito di un violento tono accusatorio: «l'esigenza categorica espressa in forma esclusiva [...] che ha alimentato l'ardore di Ulisse alimenta qui la superba febbre del pontefice» (Terracini). L'ordine sacerdotale e il sommo pontificato da un lato, e dall'altro il «capestro» francescano, capace di propiziare asceti altissime, si spuntano contro la sicurezza altera di Bonifacio, qui scrutato impietosamente dall'occhio acuto di Guido.

Il confronto Bonifacio-Costantino, scrive Sanguineti, è un «eccezionale inserto comparativo»<sup>37</sup>. In margine ad una diffusa leggenda medievale<sup>38</sup> Dante (*Mon.* III, 10) metteva in relazione la guarigione di Costantino dalla lebbra per intercessione di papa Silvestro con la famigerata Donazione, quella «dote» che fu madre di mali giganteschi legati alla condizione contraddittoria del «ricco padre» (*Inf.* XIX, 115-117). Qui Guido è chiamato come «maestro», nel senso di medico, assumendo il ruolo antico di papa Silvestro, mentre il papa attuale è totalmente mondano<sup>39</sup>. Il parallelo Bonifacio-Costantino (entrambi postulanti) fa pensare a un'inversione dei ruoli: medico dell'anima avrebbe dovuto essere Bonifacio. Direi di più: Bonifacio occupa nella similitudine un posto corrispondente a quello dell'imperatore, come in *Inf.* XIX Niccolò III

---

dixerint vobis servate et facite; secundum vero opera eorum nolite facere» (Mt 23, 2).

36 GIOVANNI VILLANI, *Cronica* VIII, 64. RICCOBALDO DA FERRARA, *Compendium Romanae Historiae* XII, 34 (edizione a cura di A. Teresa Hankey, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo 1984, vol. II, p. 748) attribuisce a Celestino V una battuta da antico profeta: «Intrasti ut vulpes, regnabis ut leo, morieris ut canis».

37 *Interpretazione di Malebolge*, cit., p. 275.

38 ARTURO GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, vol. II, Torino, Loescher 1883, pp. 81-98. Tommaseo indicava *Dittamondo* II, 12: «Il magno Costantin ch'essendo infermo / alla sua lebbra non trovò sostegno / quando Silvestro a Dio fedele e fermo, / partito da Siratti e giunto a lui / sol col battesimo gli tolse ogni vermo».

39 Sono documentate fitte relazioni tra Bonifacio e noti medici del suo tempo, da Taddeo Alderotti ad Arnaldo da Villanova (AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, *Bonifacio VIII*, trad. it., Torino, Einaudi 2003, pp. 259-275).



là 've 'l tacer mi fu avviso 'l peggio,  
 e dissi: "Padre, da che tu mi lavi                    108  
     di quel peccato ov'io mo cader deggio,  
 lunga promessa con l'attender corto  
 ti farà triunfar ne l'alto seggio".                    111

Ma Bonifacio elude un confronto rude col guerriero, al quale, secondo cronache del tempo, avrebbe offerto il comando delle truppe contro i Colonna. Preferisce affidarsi a una suasoria diretta al frate, che invita anzitutto a non avere paura (cfr. *Inf.* III, 14; XXII, 127) per la non dubbia immoralità del *consiglio* richiesto. E poi – e qui le cronache tacciono – fa prevaricare la millanteria sulla logica, assicurando l'assoluzione (come ratifica del pentimento), e quindi la salvezza, anticipate, con la consapevolezza che si tratta di un inganno. Sulla base del parallelo con Costantino, l'illegittimità (e ingiustizia oggettiva) della Donazione si estende all'illegittimità (e ingiustizia voluta) dell'assoluzione; un falso dono in entrambi i casi, un analogo abuso di autorità<sup>43</sup>. Con, in più, la malafede di Bonifacio (o stolto e non-loico, o stolto per superbia). Il quale, non senza fondamento, giudica che la coscienza della subordinazione smusserà la resistenza del cordigliero novello. L'altezza gerarchica può assecondare anche il male. Dal suo seggio scaglia le chiavi di Pietro su un semplice religioso, come le bilance della giustizia – lo sapeva bene Manzoni – colpiscono elettivamente gli umili. Gli *ipsissima verba* di Gesù (di matrice ebraica) *serrare e diserrare*, distesi sonoramente nel verso e interpretati come *forma* della legge, sono stravolti in arbitrio<sup>44</sup>. Bonifacio ignora la chiave argentea del discernimento (*Purg.* IX, 124-126), conosce solo quella del potere. Non sa «disgroppare» nodi, ma solo stringerli a cappio o tagliarli di netto. Schernisce – pare indubbio – Celestino, privo di passione per il potere. Guido indirettamente suggerisce di aver visto il demonio dietro la tiara del papa<sup>45</sup>, e si immagina un san Pietro come «fuoco benedetto» che arde «più vivace» vedendo lo stravolgimento della sua missione, ridotta a pratica esteriore della legge e dei riti. «Gli basta la forma del sacramento della penitenza, e non sa guardarne la sostanza»<sup>46</sup>.

«Finor t'assolvo; e tu m'insegna»: non una frase ipotetica che lasci spazio alla libertà, ma un'affermazione e un imperativo, l'«imposizione di un patto ineluttabile» (Terracini). Guido giudica «gravi» gli «argo-

43 RICHARD H. LANSING, *Submerged Meanings in Dante's Similes (Inf. XXVII)*, «Dante Studies», XCIV (1976), pp. 61-69, a p. 67.

44 Mt 16, 19. Cfr. *Inf.* XIII, 58-60.

45 Cfr. *Par.* XXIX, 118-120, indicato da Bonora («Ma tale uccel nel becchetto s'annida, / che se 'l vulgo il vedesse, vederebbe / la perdonanza di ch'el si confida»).

46 BARBERI SQUAROTTI, *La voce di Guido da Montefeltro*, cit., p. 106.

menti» del papa: autorità somma (anche nella scomunica), determinazione ferrea. Quest'ultima fa comunque parte degli «argomenti umani» (*Purg.* II, 31), mentre la prima non è superiore alla coscienza. Sente, Guido, il peso del «mal volere» e della «possa»<sup>47</sup> che prevale sulla fondatezza dell'argomentazione. Sulla bocca del canonista, la plausibilità giuridica vela l'illogicità<sup>48</sup>. Mentre calcola e risolve, l'intelligenza di Guido sembra aver perduto la sua autonomia; la libertà del volere (il dono più grande fatto da Dio all'uomo)<sup>49</sup> sembra offuscata. Di certo non viene meno, pur nell'orizzonte mondano, la piena coscienza di commettere un peccato grave. Da notare, nella «grandiosa circospezione» (Mommigliano) del suo parlare, l'accento a una costrizione o necessità: «deggiò». *Deve cadere* nel peccato di cui dal «padre» (dal «ricco padre») è già stato assolto. Ha preso l'abbrivo, e il resto viene da sé; la forma sintattica del consiglio è ancora più rettilinea dell'ingiunzione di Bonifacio: nessuna condizione, ma una squillante certezza. Il lungo promettere e il corto attendere porteranno necessariamente al «trïunfar»: un trisillabo di peso, quasi fanfara, prima dei due solenni e grevi bisillabi finali<sup>50</sup>. Ottimo linguaggio da cortigiano: da soddisfare il più esigente dei despoti<sup>51</sup>.

Ora, è stato ampiamente notato che il correlativo verbale del peccato interiore ha la forma bonaria di un detto tradizionale, generico e allusivo, che trova in particolare corrispondenze nel *Fiore*<sup>52</sup> e, a monte, in un

---

47 «ché dove l'argomento de la mente / s'aggiugne al mal volere e a la possa, / nessun riparo vi può far la gente» (*Inf.* XXXI, 53, segnalato da Terracini).

48 «L'apparenza scongiurabile, ed anzi vinta e respinta, del negativo, qui è la radice ultima del negativo medesimo: sopra tale apparenza punta il sofisma di Bonifazio, sopra tale apparenza punta la resa peccaminosa del cordigliero» (SANGUINETI, *Interpretazione di Malebolge*, cit., p. 277).

49 *Par.* V, 19-22.

50 *Alto seggio* anche in *Tavola ritonda*, 97: «E lo re disse a Tristano... se cosie voi non farete, dico io che vi terrò per traditore dell'alto seggio» (Torraca).

51 «One can almost see the smile of self-satisfaction as Guido pronounces these carefully chosen words. Without naming names, without saying *anything* specifically, and by referring to the Pope's goal only euphemistically (the «alto seggio»), Guido has created a small jewel of the courtier's art. He has also revealed his awareness of the sin he is committing — «quel peccato» — and his typically superficial conception of penitence and absolution: Boniface can simply «wash» the sin away. Guido's self-awareness is pathetically limited, as is his understanding of sin and redemption» (JOHN HARRIS, *Three Dante Notes, II (Guido's Portrait)*, «Lectura Dantis» 2 (Spring 1988), in [www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/LD/numbers/02/harris.html](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/LD/numbers/02/harris.html)).

52 «Lunga promessa con l'attender corto»: il consiglio di tradimento è formulato confidenzialmente come detto tradizionale, quasi un proverbio, e ne ha tutta l'efficacia allusiva, par generico e lascia intender un monte di cose» (TERRACINI, *Il canto XXVII*, cit., p. 31). Cfr. *Fiore* 86, 14: «da po' che voi volete, e così sia» e 88, 1: «po' che vi piace, ed i' sì 'll vi diro»; 52, 7-8: «largo prometti a tutte de l'avere / ma 'l pagamento il più che puoi lo tarda»; 198, 9: «D'Amico mi sovvenne, che mi disse / Ched io facesse larga promessa, /



passo di Ovidio significativamente contiguo al toro di Falaride, indicato da Sanguineti<sup>53</sup>. Sembra inoltre consolidata come verosimile la dipendenza dalle *Historiae* (peraltro a noi note solo per compendio) di Riccobaldo da Ferrara, ampiamente ripreso da Benvenuto<sup>54</sup>. Anche nel cronista romagnolo contemporaneo di Dante troviamo lo stampo gnomico: «Multa promittite, pauca servate de promissis». Non sembra una chiave operativa perfida particolarmente modellata sull'assedio di Palestrina<sup>55</sup>. È circoscritto a questo il peccato di Guido?

Forse ci può dare un aiuto un antico moralista, Giovenale. I versi 80-84 dell'ottava satira, senza dubbio nota a Dante che la cita con precisione nel *Convivio*, evocano il noto crudele strumento di tortura – che, davvero, sembra abitare questo canto – subito prima di versi famosi:

ambiguae si quando citabere testis  
 incertaeque rei, Phalaris licet imperet ut sis  
 falsus et admoto dictet periuria tauro,  
 summum crede nefas animam praeferre pudori  
 et propter vitam vivendi perdere causas

---

Ma 'l più ch'ì posso, il pagar sofferisse». «Sembra curioso, notavo, che il papa recasse altrui tanta noia e danno per averne un consiglio di cui egli, che pativa così poco di scrupoli, non aveva bisogno; un consiglio generico e vago. Sennonché, aggiungevo, i suggerimenti precisi e spiccioli che Guido aveva dati al papa, né sarebbe stato facile risaperli, né avrebbero appagata la fantasia popolare; la quale dovè, prima ancora della fantasia del poeta, elaborare quel colloquio, e trovar maggior compiacimento in una risposta sentenziosa, laconica, indeterminata» (D'OVIDIO, *Studi sulla Divina Commedia*, cit., p. 28). «Ne discende la genericità del motto, buono per troppe cose, di valore quasi oracolare, come appunto erano per saputa generale gli oracoli di pitonesse e indovini, come sa chi è appena uscito dal luogo ad essi destinato in questo inferno letterario» (SCRIVANO, *Canto XXVII*, cit., p. 525).

53 «nec timide promitte; trahunt promissa puellas; / pollicito testes quoslibet adde deos» (*Ars amandi* I, 629-630).

54 ALDO FRANCESCO MASSERA, *Dante e Riccobaldo da Ferrara*, «Bullettino della Società Dantesca Italiana», N.S. XXII, 1915, pp. 168-200; ALDO MARIA COSTANTINI, *Elementi cronachistici e sacre rappresentazioni nei due da Montefeltro*, in *Momenti della fortuna di Dante in Emilia e Romagna*, a cura di Giorgio Padoan, «Lecture Classensi», XXVIII (1999), pp. 29-42. Cfr. RICCOBALDO DA FERRARA, *Compendium Romanae Historiae*, XII 37 (edizione Hankey, vol. II, p. 750); HANKEY, *Riccobaldo da Ferrara. His Life, Works and Influence*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo 1996. Il più autorevole biografo di Bonifacio qualifica l'aneddoto come «leggenda» (PARAVICINI BAGLIANI, *Bonifacio VIII*, cit., pp. 180 e 198): in effetti, cose da leggere e meditare per ricavarne una lezione.

55 La quale cadde nel settembre del 1298, mese (pare) della morte di Guido (ad Assisi o ad Ancona?). Fu una resa a discrezione. L'accusa di tradimento compare solo nel processo intentato nel 1310 ad Avignone dai Colonnese, col sostegno di Filippo il Bello, contro la memoria di Bonifacio, e che si concluse l'anno dopo con un'assoluzione. Bonifacio fu fedifrago o solo crudele? Di certo corse la voce, raccolta dal Buti, del tradimento da parte del papa.

(e se sarai citato come teste in una causa ambigua e incerta, anche se Falaride con la minaccia del toro ti ordinasse di mentire, suggerendo spergiuri, reputa infamia suprema anteporre l'esistenza all'onore e per amor di vita perdere le ragioni del vivere).

Il passo, citato cursoriamente dal Landino che non ne trae commento, mi sembra molto significativo perché contrappone efficacemente l'assecondare, per timore, l'istanza di falsità proposta dall'arbitrio di un potente alla coscienza integra, che si erge a baluardo della verità e in questo atteggiamento trova il senso della vita. Questo in un orizzonte non cristiano, si noti. Il cristianesimo sottolinea il primato della coscienza, che agisce in sintonia con Gesù Cristo secondo la conoscenza che si ha di Lui (Rom 14). La sfera di Cesare e quella di Dio non si sovrappongono, anche quando il successore di Pietro voglia farsi Cesare.

La minaccia del "tiranno" induce Guido ad essere *falsus* e a consigliare *periuria*. Ha rotto il silenzio, che può essere la risposta dei forti e dei martiri<sup>56</sup>. E lo romperà di nuovo nell'Inferno, ingannandosi. Ha rispiegato le vele nella rotta delle antiche colpe, ed è lui al timone. Benvenuto annotava: «dum nititur se excusare, accusat, quia voluit potius contra conscientiam complacere Bonifacio, quam displicere illi pro salute animae suae». O meglio, risultare spiacente ai nemici di Cristo per seguirLo sulle orme di Francesco *alter Christus*. Invece Guido si arrocca sulla lettera, crede che essa agisca di per sé, che *lavi* d'ufficio l'atteggiamento di peccato che è intimo, perché consiste nella scelta di sé contro la verità (contro Dio)<sup>57</sup>. Ritiene, Guido, che *l'aversio a Deo* sia riscattabile dalla sottigliezza del causidico, dalla riserva mentale, dalle acrobazie tortuose dell'intelletto. Si illude che la *lunga promessa* del papa lo copra con una specie di immunità o amnistia modellata sulla sua persona. E quindi non si pentirà.

Francesco venne poi, com'io fu' morto,  
per me; ma un d'i neri cherubini  
li disse: "Non portar: non mi far torto.                    114  
Venir se ne dee giù tra ' miei meschini  
perché diede 'l consiglio frodolente,

<sup>56</sup> Ma il silenzio di Guido è pregno di calcolo, non di rifiuto. «Già s'era in certa misura compromesso tacendo, ora si compromette fino in fondo parlando» (PERTILE, "Inferno" XXVII, cit., p. 156). WILLIAM R. COOK, RONALD B. HERZMAN, *St. Eustace: a note on "Inferno" XXVII*, «Dante Studies», XCIV (1976), pp. 137-139 citano in parallelo il silenzio del martire S. Eustazio.

<sup>57</sup> «La confessione è svilita insomma a atto giudiziale del foro esterno, da cui viene del tutto escluso il foro interno ovvero della coscienza» (ERMINIA ARDISSINO, *Gli atti penitenziali e le chiavi di Bonifacio VIII*, in *Tempo liturgico e tempo storico nella "Commedia" di Dante*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana 2009, p. 73).

dal quale in qua stato li sono a' crini;	117
ch'assolver non si può chi non si pente,	
né pentere e volere insieme puossi	
per la contradizion che nol consente".	120
Oh me dolente! come mi riscossi	
quando mi prese dicendomi: "Forse	
tu non pensavi ch'io loïco fossi!"	123

Col peccato la sua coscienza si chiude, in un certo senso muore; la sua già debole interiorità scompare. Non lo sfiora la necessità di pentirsi; dalla millanteria illogica del papa nasce in lui una superbia sempre rinnovata per inerzia. La coscienza si riaprirà dopo la morte, al contatto con l'angelo nero (cfr. *Inf.* XXIII, 131): un (ex)cherubino, che conosce la scienza, forse opposto al "serafico" Francesco o meglio «un demonio che fu dell'ordine de' cherubini, tanto più presso all'imperatore del regno doloroso, quanto i cherubini sono più presso a Dio» (Anonimo, in Tommaseo).

Francesco, che con scarsa verosimiglianza abbandona il suo beato scanno per farsi tacito difensore d'ufficio di un suo adepto dall'animo impenitente, pare piuttosto un'icona della scelta giusta e semplice, di fatto rinnegata. L'esempio e la purezza di cuore sono altra cosa dalla dialettica. L'ammenda non è maturata. Il *consiglio* riceve finalmente l'aggettivo adatto, che allude alla consapevolezza, alla volontà di prevaricare, di andare contro la verità, sotto l'usbergo delle parole farisaiche. Splendono la giustizia e la logica. Non vale più la forma ma solo la sostanza: della colpa o del pentimento, quest'ultimo essendo sconfessione incondizionata dell'atteggiamento che ha portato al peccato. L'obnubilazione della coscienza, dapprima indotta, era poi stata interiorizzata, quasi resa forma naturale. Il demonio non accusa il papa, e quindi la responsabilità resta di Guido, nonostante il tentativo apologetico-accusatorio. Francesco, che pure potrebbe presentarsi come nuovo Elia, non restituirà provvisoriamente alla vita l'impenitente perché si possa confessare: la forma non laverebbe la sostanza<sup>58</sup>. Il cordigliero inautentico farà parte dei *meschini*, dei servi del doloroso regno.

Ma il diavolo che precisa la colpa di Guido dice il vero? Citando il vangelo di Giovanni in forma di proverbio, gli ipocriti hanno appena ricordato ironicamente a Virgilio che «elli è bugiardo e padre di menzogna» (*Inf.* XXIII, 144). E poi sono parole riportate da Guido. Il demonio avrà forse alluso all'assenza di vero pentimento più che a un atto singo-

---

58 RONALD HERZMAN, "Io non Enea, io non Paolo sono": *Ulysses, Guido da Montefeltro, and Franciscan Tradition in the "Commedia"*, «Dante Studies», CXXIII (2005), pp. 23-69, alle pp. 40-41 richiama in proposito due affreschi di Giotto (la *Visione del carro di fuoco* e *La donna risuscitata perché si confessò*) nella Basilica Superiore di Assisi.

lo?<sup>59</sup> Ciò che è certo, è che il diavolo lo ha tallonato assiduamente, in un primo stadio di intimità; i successivi sono quelli di Giuda, in cui egli entra (Gv 13, 27) e i traditori degli ospiti, dei quali secondo Dante un demonio sostituisce l'anima nel corpo vivo<sup>60</sup>. Ora assume appieno la funzione del *Satān* nel *Libro di Giobbe*: l'accusatore in tribunale. E argomenta, contro l'idea di *Conv.* III, xiii 2 che associa il filosofare all'amore, sconosciuto agli spiriti dannati; qui la filosofia è pura dialettica, e dialettica accusatoria fino allo scherno. Con un'argomentazione irrefragabile, che regge bene all'analisi della logica moderna:

1. Ogni assolto è un pentito
2. Ogni pentito non è un peccatore volontario
3. → Ogni assolto non è un peccatore volontario / Nessun assolto è un peccatore volontario / Nessun peccatore volontario è un assolto<sup>61</sup>.

Ora sì che Guido vede «ogni contraddizione e falsa e vera» (*Par.* VI, 21) ossia il principio di non-contraddizione: di due proposizioni contrarie una sola è vera<sup>62</sup>, non ci sono spazi ambigui di sovrapposizione o

---

<sup>59</sup> Scrive (senza allusione al diavolo) ANNA HATCHER, *Dante's Ulysses and Guido da Montefeltro*, «Dante Studies», LXXXVIII (1970), pp. 114-115: «Guido is in Hell [...] because he was capable of giving fraudulent counsel; and he was capable of it because he had not repented for the sins committed during his life as soldier».

<sup>60</sup> Cfr. Sal 54, 16: «et descendant in infernum viventes»; MAURIZIO FIORILLA, «*Et descendant in Infernum viventes*»: *Inf.* XXXIII 109-157 e il Salmo 54, «L'Alighieri», n. 27 (2006), pp. 132-139.

<sup>61</sup> Pietro di Dante (I red.): «Nam natura respuit ut contraria qua eque iungantur secundum Boetium. Et Philosophus in VIII Ethicorum ait: *quod homo tristari et gaudere simul non potest*. Et Porphyrius ait: *lex contradictoria, si una vera, altera falsa*. Et Gregorius in *Moralibus* ait: *neque enim simul umquam conveniunt culpa operis et irreprehensibilitas cordis; nam bonus et malus simul quis esse non potest*. [...] Et ideo non debuit haec dicto comiti imperare, nec ipse obedire, in quantum id quod Papa praecipere esset peccatum et inhonestum sub specie absolutionis. Unde in hoc dicit Alanus, quod *obedientia est animi deliberantis honestas, iustae iussionis effectus*. Et ideo in his debemus obedire praelatis, qui iusta deliberant. Sunt autem quaedam sine quibus non est salus, ut adimpletiones praeceptorum moralium, in quibus tenemur praelatis obedire. Sunt quaedam, in quibus non est salus, ut mortalia peccata, in quibus non tenemur obedire eis. Et ideo Gregorius: *illi soli habent in hanc carnem potestatem ligandi et solvendi, sicut Apostoli, qui illorum exempla simul cum doctrina retinent*. Et Origines ait: *haec soli Papae potestas concessa est, et imitatoribus Petri. Qui vestigia eius imitantur, habent hanc certe ligandi et solvendi potestatem; non illi, qui non imitantur*. Unde in Malachia legitur: *maledicam benedictionibus vestris*. Et alibi: *vae illis, qui vivificant animas, quae non moriuntur*». Pietro (III red.) aggiunge: «Ysidorus in suo libro *De Summo Bono* in hoc ait: *Irrisor est non penitens qui adhuc agit actu vel voluntate quod penitet*».

<sup>62</sup> *Contrarie* sono due proposizioni universali con soggetto e attributo uguali, di cui una è negativa e l'altra affermativa (*universale affermativa / universale negativa*); *contraddittorie*, nella logica scolastica, sono due proposizioni antitetiche formalmente espresse ("l'anima esiste, l'anima non esiste") (*universale affermativa / particolare negativa; particolare*

coesistenza capziosa. Il consiglio da lui fornito si ribalta su di lui: la *lunga promessa* del Millantatore si è ridotta a nulla. Lo scacco della dialettica frutto del proprio ingegno, di quella che Ulisse in *Met.* XIII, 137 chiamava «*mea facundia*», priva Guido di ogni replica, anzi della parola. L'ultima battuta del demonio è uno schiaffo definitivo che gela in lui ogni speranza e lo precipita «fino a Minòs che ciascheduno afferra» (*Inf.* XX, 36).

A Minòs mi portò; e quelli attorse  
otto volte la coda al dosso duro;  
e poi che per gran rabbia la si morse,                   126  
disse: "Questi è d'i rei del foco furo";  
per ch'io là dove vedi son perduto,  
e sì vestito, andando, mi rancuro».                   129  
Quand'elli ebbe 'l suo dir così compiuto,  
la fiamma dolorando si partio,  
torcendo e dibattendo 'l corno aguto.                   132

Da Minosse dunque lo porta il diavolo psicopompo (nella bolgia dei barattieri, invece, sembra che i diavoli portino i dannati direttamente, senza sosta dal giudice infernale). Guido non ammette di essersi confessato a Minosse (*Inf.* V, 7-8), né ammette un diretto rapporto con Dio (che avrebbe postulato il superamento dei suoi angusti orizzonti mondani). Né in fondo si confessa ora agli sconosciuti dannati, sia per dissimulazione accusatoria sia per la cristallizzazione eterna dell'impenitenza che è l'essenza della dannazione.

Il v. 125 martella quattro volte la vocale tonica di Minòs: «**dosso duro**» si riferisce al giudice, «**fuoco furo**» alla pena (entrambi in clausola bisillabica allitterante); greve il richiamo fonico in *gRAn RAbbia*. Minosse è qui figura della coscienza che *riMORde*, con trasformazione bestiale, pur in *cotanto officio* (*Inf.* V, 18). Il gesto di mordersi la coda (qui sottratta alla funzione di comunicare un verdetto) è eccezionale, ed esprime uno straordinario disappunto<sup>63</sup>: forse per la pretesa (intimamente

---

*affermativa / universale negativa*); *contraddizione materiale* è nella logica scolastica quella esistente tra due giudizi a diverso predicato ma tali che uno invalida l'altro ("esiste Dio, non esiste che la materia"). Il principio di non-contraddizione è diverso dal "principio del terzo escluso": «ogni proposizione è necessariamente o falsa o vera (*tertium non datur*)». In campo matematico non ha valore assoluto (es: è necessariamente falsa l'affermazione «nello sviluppo della  $\sqrt{2}$  si trova una serie di dieci zeri consecutivi?»). Interessanti osservazioni in GIANFRANCO CIMMINO, *Dante e la matematica*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», N.S. XXXVI (1987), pp. 5-16 (alle pp. 5-6); BRUNO D'AMORE, *Cenni sulla presenza della matematica nell'opera di Dante Alighieri*, in *Atti del Convegno Dante e l'Enciclopedia delle scienze*, a cura di Emilio Pasquini, Bologna, CLUEB 1991, pp. 51-61.

63 Si tratta di un atto bestiale, isolato, non facile da spiegare. D'Ovidio: «Perché? Per

superba) di Guido di amministrare in proprio la salvezza? di subordinare l'impegno sincero della coscienza alla forma altisonante di parole poco plausibili ma suggellate dall'autorità? di condizionare con l'inganno la giustizia di Dio?

Il «son perduto» (in cupa assonanza con la rima in *-uro*) si colora di infinito rimpianto, sigillando Guido fra la «perduta gente». I due gerundi a metà verso, «andando» e «dolorando», legati da rima interna, associano la mobilità circolare al tormento senza fine. *Rancurarsi* (cfr. *Purg.* X, 133) è più che 'dolersi': esprime un dolore tormentoso misto al rodio del rancore impotente<sup>64</sup>. Il movimento corrispondente sarà il *torcere* e *dibattere* il corno di fiamma. All'ingegno tortuoso, cinto di insincerità e vestito di un fuoco che non «affina» (*Purg.* XXVI, 148) ma tortura senza consumare, è rimasto solo quel linguaggio, che esprime un'atroce pena segreta.

L'infamia con cui avrebbe voluto trafiggere Bonifacio si ribalterà su Guido. Dante attraverserà indenne l'Inferno e tornerà nel dolce mondo con la sua parola di verità suggellata dall'elezione divina. Così la conseguenza della rivelazione apologetica (la cui perorazione ai vv. 128-129 è imperniata sul *movere*) sarà – per ironia della Volontà suprema – una seconda dannazione, una *damnatio memoriae* che farà sprofondare la fama del consigliere perfido dalle opere di volpe. Anche su di lui si chiude l'abisso del mare. Dante-Ismaele, testimone unico e veritiero, è pronto a raccontarlo ai vivi.

Tiriamo le fila. Le fonti antiche sulla conversione di Guido non consentono di immaginarne una clamorosa ricaduta nel peccato. *In Ordine pie ac humiliter vixit [...] religiosissime obiit*<sup>65</sup>; la cronaca di frate Elemosi-

---

dispetto che la salvezza di Guido fosse andata in fumo? Per isdegno contro il papa che ciò aveva fatto? Per disgusto di dover punire Guido d'un peccato del quale il vero reo gli paresse Bonifazio? Ma al demonio non ispiace la preda, né chi gliela procura; né la reità di Guido era dubbia; né forse Minosse ignorava, se aveva la chiaroveggenza di Niccolò III, che tra poco Bonifazio stesso avrebbe ubbidito alla sua coda. Per esacerbata coscienza di giudice? Ma quello era uso a giudicare simili rei e anche peggiori. Forse la gran rabbia fu l'ultima effusione della passione maligna onde Dite si sforzò di torre quell'anima a Dio, e quel morso dice: "finalmente! E ce n'è voluto!". Bonora: «A un altro e peggiore responsabile egli pensa, il quale non si è ancora presentato al suo tribunale: di qui viene il suo dispetto, che, pur esprimendosi in modo grottesco, serve a riportare la poesia là donde ha preso le mosse, alla nota di dolore che segna l'inizio del canto». Barberi Squarotti: «La rabbia di Minosse è anche per tale assoluta sordità spirituale di Guido, che è di quelli del "fuoco furo" (che rapina e nasconde chi conobbe tutte le nascoste vie per vincere nella storia), e non ne ha mai avuto consapevolezza né sospetto». Fernando Salsano vi coglieva «il mistero della rabbia che si accende nei *neri cherubini* di fronte al peccato degli uomini» (*La coda di Minosse e altri saggi danteschi*, Milano, Marzorati 1968, p. 17).

64 Torraca cita «Donna, di voi si rancura / chi più v'ama» di Monte Andrea. Osservazioni sottili in MURESU, *La "rancura" di Guido da Montefeltro*, cit., pp. 78-79.

65 In FRANCESCO MARIA ANGELI, *Collis Paradisi amoenitas, seu Sacri Conventus Assisien-*

na, che risale alla prima metà del Trecento, lo fa morire ad Ancona mentre attende di imbarcarsi per la Terrasanta<sup>66</sup>. La sentenza testimoniata da Riccobaldo certo non è francescana ma è presentata come esempio di minima collaborazione di Guido con Bonifacio, che lo aveva assistito all'inizio della vita religiosa. «Forse Dante su qualche romore di fama o sulla possibilità della cosa fondò l'invenzione poetica», scrisse Tommaso. Aggiungerei: come parabola per mostrare le tortuosità dell'ingegno non guidato da virtù, e i volti ambigui del peccato, che è più grave quando procede da persone più intelligenti<sup>67</sup>.

Tornando a Dante trafitto dal dolore sul ponte di pietra, lo troviamo intento a pensare che, se la tentazione inabita costituzionalmente chi ha doti eccezionali, se il rischio di prevaricare è insito in chi voglia conoscere tutto dell'uomo, è essenziale il "freno" della volontà a moderare un «disio», un «ardore» brucianti, in modo da farli vivere nella «rota» (*Par.* I, 76; XXXIII, 144) dell'ordine universale. Un "freno" della prudenza, da «savio uomo» (*Conv.* IV, xxvii 5) analogo a quello che induce i cavalli «ad consentiendum» (*Giac.* 3, 3). Un freno che, soffocando i sofismi, garantisca la limpidezza della coscienza quando deve scegliere fra bene e male in base alla verità (di ragione o di fede) che conosce.

Questa sarà la linea maestra dell'itinerario di un intelletto illuminato, prima dalla retta ragione, poi dalla fede. E Dante si autocostruisce ritagliando l'ombra di Ulisse *polymētis*, che in buona misura coincide

---

*sis historia*, Montefalisco, ex Typographia Seminarii 1704, lib. I, tit. 45, citato da padre Baldassarre Lombardi nel suo commento alla *Commedia*, Firenze, Lorenzo Ciardetti 1830, p. 582.

66 CRISTOFORO GOLUBOVICH, *Una pagina dantesca. Notizie inedite sul conte frate Guido da Montefeltro* (ca. 1222-1298), «Archivum Franciscanum Historicum», III (1910), 2, pp. 215-230; FRANCESCO TORRACA, *A proposito di Bonifazio VIII*, «Rassegna critica della letteratura italiana», XVI (1911), pp. 1-32. Rimandi bibliografici recenti su frate Elemosina in CARPI, *La nobiltà di Dante*, cit., p. 776. Riporto, controllato sull'originale (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 5006, c. 169r col. b), il passo che figura sotto la rubrica *De obitu fratris Guidonis et sepultura*: «Circa illa tempora [dopo la morte di S. Lodovico di Tolosa, 19 agosto 1297] frater Guido, cum ferre non posset infestationes nobilium et popularium concurrentium ad ipsum, et propter brigas accidentes, consilia varia postulantes, cum ipse dare nollet consilia nisi bona, et amicos turbare nollet antiquos, cum ipse eis satisfacere non posset, nec vellet contra conscientiam et contra proximos, deliberavit cito, et licentiam impetravit a Ministro de Ytalia recedere et ad Terram Sanctam transfretare, ut ibi cum fratribus peregrinus et advena Deo serviret et bene finiret. Cum ab Asisio recederet et Anconam pervenisset, ut inde transiret ultra mare, ynfirmus ibi occubuit; et, ut Deo placuit, in pace migravit bene dispositus, receptis devote ecclesiasticis sacramentis». Significativa questa dichiarazione retrospettiva sul *bellum iustum* a lui attribuita: «nunquam libenter et sine iustitia et ardua causa pugnavi».

67 TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theol.*, I-II<sup>ae</sup>, q. 73 art. 10: «Ista peccata [ex deliberatione procedentia] tanto magis alicui imputantur, quanto maior est», dove *maiores* sono «qui excedunt in scientia et virtute» (cfr. MARKULIN, *Dante's Guido da Montefeltro...*, cit., pp. 37-38).

con la sua; dietro a lui, Guido gli ricorda gemendo che i *callidi* possono soccombere alla tentazione per eccellenza lanciata dal serpente, *callidior cunctis animantibus terrae*: "Sarete come dèi". Sul Monte dell'Eden «libero, dritto e sano» sarà l'arbitrio di Dante (*Purg.* XXVII, 141), all'opposto di ogni fiamma cornuta o torta, di ogni passione d'ingegno fuorviato.

*Università degli Studi di Torino*



SERGIO CRISTALDI

## IL CANTO XXVIII DELL'INFERNO

### 1. FERITE, TATUAGGI

Corpi e non psicologie; mutilazioni piuttosto che sentimenti; membra sanguinanti in luogo di tormenti interiori. Questa è parsa ad alcuni lettori la cifra del canto XXVIII dell'*Inferno*, da non recepire dunque quale galleria di caratteri più o meno complessi, di stati d'animo tra loro convergenti o discordanti, semmai da apprezzare in termini di esperimento stilistico sopra una tematica cruenta<sup>1</sup>. Si obietto, non senza qualche ragione, che Dante, mentre osserva gli squarci nella carne, si interessa a chi li patisce, ai moti intimi dei personaggi orrendamente lacerati, restando invece immune da ogni retorica non finalizzata a una vibrazione di umanità<sup>2</sup>. Ma si tratta di vettori e valori che non vanno contrapposti, se non altro perché il poeta in questo caso li ha declinati insieme. Domina, senza dubbio, l'orrido di una spaventosa macelleria: fotogrammi raccapriccianti aprono regolarmente – senza nascondere nulla, al contrario coi dettagli più indecorosi in piena evidenza – ciascuno degli incontri fatti nella bolgia, e semmai lo distinguono per la peculiarità del martirio, prima ancora che per l'identità della vittima, a scandire una varia rassegna di carne sfondata e smembrata. Preciso corrispettivo, la profusa violenza verbale, nelle rime aspre o ai margini della norma, nella dominante basso-triviale del lessico, nelle intenzionali forzature della sintassi; con l'esito di un

---

1 All'origine di questo approccio sta MARIO FUBINI, *Di alcune interpretazioni del canto XXVIII dell'«Inferno»*, in AA.VV., *Studia philologica et litteraria in honorem Leo Spitzer*, Bern, Francke 1957, pp. 175-187, poi, col titolo *Il canto XXVIII dell'«Inferno»*, Firenze, Le Monnier 1962. Fubini reagiva, peraltro, a uno psicologismo ormai esausto.

2 Cfr. l'introduzione del Bosco al canto in parola in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio [1979], nuova edizione a cura di Michela Volante, con «Lecture critiche» di Salvatore S. Nigro, Firenze, Le Monnier 2010, I, p. 428; dove si rivendica la rilevanza «dei moti d'animo dei singoli personaggi». A riquilibrare l'impianto retorico, asserendone la funzionalità a un «singolare potenziamento degli effetti desolatamente tragici o cupamente grotteschi» era stato già ETTORE PARATORE, *Il canto XXVIII dell'«Inferno»*, in AA.VV., *Inferno. Lecture degli anni 1973-'76*, «Casa di Dante in Roma», Roma, Bonacci 1977, pp. 683-704, a p. 691.

linguaggio fatto icona della devastazione fisica, volto ad assumere la situazione del corpo offeso nel corpo stesso delle parole e dei costrutti<sup>3</sup>. Questo assetto visivo e verbale costituisce la connotazione di fondo e non ammette di essere derubricato. Al tempo stesso, rimane un sostanzioso margine per la dimensione psicologica, che è legittimo ipotizzare e sondare. Nella nona bolgia non compaiono esclusivamente lembi sdruciti di carne, arti tranciati, organi divelti: dalle guaste carcasse si levano parole e gesti, risentimenti e nostalgie, scatti sarcastici e disperate confessioni, in uno scambio sempre vivace col pellegrino, il quale non si limita da parte sua a registrare uno scempio disgustoso, ma entra senz'altro in rapporto con questi interlocutori, ne riceve l'appello, risponde a tono. Occorre comunque schivare l'illusione romantica del sentire, puro o torbido, intenso o mediocre, quale sigla autoreferenziale del personaggio dantesco, contrassegno della sua grandezza nel bene e nel male, ovvero – ma non ci sarebbe molta differenza – della sua angustia e meschinità; come se potesse darsi nella *Commedia* una moderna *Stimmung*, risorsa di un soggetto che si nutre dei propri sentimenti, e magari trascende, grazie a questa densità interiore, ogni pressione che venga dal di fuori, ogni mortificazione “estrinseca”<sup>4</sup>. Si tratterà piuttosto di apprezzare i moti e le passioni nella loro fondamentale dialettica con la situazione escatologica, con il preciso destino che ogni anima ha sortito. E si potrà allora constatare che, in *Inferno* XXVIII, lo stato d'animo, lungi dal costituire una riserva di nobiltà rispetto alla degradazione sofferta, è fortemente condizionato dai tormenti, di cui riesce un potente evidenziatore.

È peraltro da ribadire, benché dovrebbe tornare ovvio, che il supplizio di questi spiriti non si può separare in nessun momento dal suo carattere di sanzione. Singolare sanzione, certamente, rispetto al complessivo sistema penale della prima cantica: nell'*Inferno* dantesco, che ammette due grandi categorie di pene fisiche, rispettivamente naturali e strumentali, ben più numerose sono le pene naturali, ad

---

3 Lo aveva già intuito NICOLA ZINGARELLI: «Sembra che egli stesso, Dante, faccia quei tagli, stringendo insieme sibili ed asperità, storcendo il costruito» (*Bertran de Born e la sua bolgia*, «Rivista d'Italia», XI (1908), pp. 689-714, a p. 692). Ma l'analisi sistematica di questi fenomeni, con mirata sottolineatura della dimensione sintattica, si deve a PIETRO G. BELTRAMI, *Metrica e sintassi nel canto XXVIII dell'«Inferno»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXII (1985), pp. 1-26.

4 Decisiva, a riguardo, la puntualizzazione, su tutto l'arco della *Commedia*, di GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *L'inesistenza del «personaggio»: le figure dantesche*, «Le forme e la storia», n.s., VI (1994), pp. 59-80, poi in ID., *Il tragico cristiano. Da Dante ai moderni*, Firenze, Olschki 2003, pp. 1-25, che ha distinto dai caratteri moderni, col loro temperamento spontaneo e incoercibile, le ben diverse figure dantesche, da recepire come *exempla*, in positivo o in negativo, di oggettivi principi etici.

esempio le malattie, oppure le intemperie, o in genere gli ambienti ostili, mentre le pene strumentali si fermano a una bassa percentuale, riducendosi a tre casi, le frustate per i seduttori e i ruffiani, le cappe di metallo imposte agli ipocriti, le ferite e le mutilazioni, appunto, di cui soffrono gli spiriti della nona bolgia. Questa attivazione di una possibilità meno frequentata non si presenta ad ogni modo come *variatio* estrinseca, alla ricerca di effetti inediti e vistosi: in gioco è una ragione morale, e perciò chi legge, insieme allo shock dell'orrore – tipico di questo canto e destinato a rinnovarsi a ogni incontro –, riceve una sollecitazione a cogliere il senso dell'immane carneficina, ad apprezzare insomma il vincolo strettissimo fra la pena e la colpa, per cui la prima si rivela specchio della seconda<sup>5</sup>. Le piaghe sono qui altrettanti segni impressi dalla giustizia divina e, per così dire, dei terrificanti tatuaggi, i quali vanno dunque decifrati e correttamente intesi, poiché la loro sporgenza non è che richiamo al rispettivo messaggio. Consiste propriamente in questo richiamo quella che è stata definita l'«eloquenza dell'orrido»<sup>6</sup>, da assecondare fino alla sua semantica profonda, pena lo smarrimento degli stessi valori di superficie, l'impressionante forza dell'immagine, l'incisività del linguaggio.

Costante negli scenari della prima (e seconda) cantica, l'intreccio di castigo e delitto è dunque in questa bolgia rinsaldato. Lo si avverte meglio dopo aver frequentato le visioni medievali dell'aldilà: molte di esse – tra cui alcune redatte nel XII secolo e gratificate da vasto successo – annotano i supplizi in dettaglio e mostrano di prediligere proprio le inquadrature raccapriccianti, con i corpi offesi, dilaniati, stravolti, fatti a pezzi, spappolati, ridotti in poltiglia; ma non attribuiscono a quelle carni, lasciate anonime e anodine, una benché minima identità individuale, e soprattutto trascurano di collegare la punizione alla specifica trasgressione, affibbiando diversi supplizi alla medesima categoria di dannati, o reiterando il medesimo martirio per categorie disparate<sup>7</sup>. Dante non può ammettere un simile allentamento di un

---

<sup>5</sup> Lo colse subito il De Sanctis, parlando, per questo canto, di una pena che è «immagine sensibile della colpa» (FRANCESCO DE SANCTIS, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di Sergio Romagnoli, Torino, Einaudi 1955, p. 446).

<sup>6</sup> Da Natalino Sapegno, nel suo commento a DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Firenze, La Nuova Italia 1955-1957, 1985<sup>3</sup>, I, p. 311.

<sup>7</sup> Non si sta sostenendo, è ovvio, che questo sia un tratto universale delle visioni pre-dantesche, tanto meno che sia un tratto originario e “arcaico”. Le descrizioni dell'oltretomba fiorite nel cristianesimo antico, specie nelle Apocalissi apocriefe del II e III secolo, sanno configurare un rapporto tra pena e colpa: cfr. MARIA PIA CICCARESE, *L'anticipazione della fine: l'immaginario dell'aldilà nei primi secoli cristiani*, in Renato Uglione (a cura di), *“Millennium”*: *L'attesa della fine nei primi secoli cristiani*, Torino, Celid 2000, pp. 183-208. Lo stesso si potrebbe ripetere per alcune visioni medievali. Ma si comportano

nesso che gli appare necessario, e proprio in *Inferno* XXVIII, dove dà risalto alla punizione, ne sottolinea al tempo stesso il carattere non gratuito, fino a definire con tecnica esattezza questa assenza di arbitrarietà, questa rigorosa giustificazione, e mediante una formula, il «contrapasso», di portata generale, valevole per tutta l'architettura del suo oltretomba.

Occorre tenerne conto in un punto delicatissimo, la commisurazione di questo canto con il tema della guerra, sia nella declinazione romanza della poesia delle armi, sia nel paradigma autorevole dell'epica classica; commisurazione inevitabile<sup>8</sup>, che il poeta stesso – e lo vedremo – suggerisce, da espletare comunque nella consapevolezza che egli non replica qui una furiosa allegria di duelli e fendenti nel solco dell'ideale cavalleresco, né fa sua la contemplazione di un destino che attraverso il sacrificio dei singoli conduce alla promozione di una stirpe, e tanto meno ricalca la malinconica *pietas* pensosa del disastro delle vittime. Dai precedenti più affini, medievali e antichi, Dante toglie l'evidenza di uno scempio terribile. Ma per risignificare anche questo tratto ereditato dai codici in uso, per spingerlo verso un'orbita inedita, dove la sofferenza è ben più atroce, e su di essa aleggia una ferma, inappellabile giustizia, tanto che quel patire acquista la valenza di una severa lezione morale; per il pellegrino, per il lettore che fa il viaggio con lui.

## 2. FIGURE DELL'IMPOSSIBILE

A metterci sull'avviso sono già le due figure dell'impossibile collocate strategicamente in apertura di canto. Nessuna lingua mortale, esordisce Dante, sarebbe in grado di restituire appieno quel che egli ha visto, data la debolezza del nostro «sermone» e della nostra «mente»; nemmeno se si radunassero tutti i caduti nelle guerre avvindatesi nel Mezzogiorno d'Italia, dall'antichità sino ai tempi più recenti, si riuscirebbe ad adeguare «il modo de la nona bolgia sozzo»<sup>9</sup>.

---

diversamente testi di rilievo del XII secolo: nella *Visio Alberici*, ad esempio, e nella assai fortunata *Visio Tungdali*, «le principe d'une adaptation de la peine à la faute n'est guère mis en œuvre», JÉRÔME BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Roma, École française de Rome 1993, p. 113.

<sup>8</sup> Per il versante romanzo restano imprescindibili MICHELANGELO PICONE, *I trovatori di Dante: Bertran de Born*, «Studi e problemi di critica testuale», XIX (1979), pp. 71-94; FRANCO SUITNER, *Dante e Bertran de Born* [1980], in ID., *Dante, Petrarca e altra poesia antica*, Fiesole, Cadmo 2005, pp. 29-46. Valorizza da parte sua il nesso con la lezione dei classici BELTRAMI, *L'epica di Malebolge (ancora su «Inferno» XXVIII)*, «Studi danteschi», LXV (2000), pp. 119-152.

<sup>9</sup> Si cita da DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio

Dapprima, dunque, il poeta stabilisce l'eccedenza dell'argomento rispetto a ogni risorsa espressiva e immaginativa (con tutta probabilità, «mente» indica, piuttosto che l'intelletto, uno dei sensi interni, l'immaginazione o fantasia, come nella lirica stilnovista e anche in altri luoghi della *Commedia*). Successivamente, Dante dispiega un orrido ricavato dai campi di battaglia della storia, quelli particolarmente cruenti dell'Italia meridionale, enumerando cozzi violenti di popoli, Troiani contro Latini, Romani contro Cartaginesi, Normanni contro Saraceni, Angioini contro Svevi. Si tratta di un correlativo che introduce l'argomento, mentre gioca una sofisticata dialettica con il *topos* dell'ineffabilità.

È bene anzitutto apprezzare la somiglianza tra questo correlativo e la realtà escatologica in questione. Somiglianza innegabile: ignorarla equivarrebbe a cedere ben cinque terzine su fatti memorabili, annoverati con circostanziate indicazioni o allusioni spaziali (la Puglia come contesto sovraordinato, e poi Canne, Ceprano, Tagliacozzo). Questi versi riescono indispensabili, perché prefigurano la situazione della bolgia a partire da una realtà storica e geografica conosciuta (nonché testimoniata e accreditata, non lo si sottovaluti, dalla letteratura); del resto, anticipano con efficacia alcuni tratti qualificanti dello scenario infernale. Intanto, la duplice fenomenologia delle membra squarciate o mutilate; in secondo luogo, l'assillo che le vittime hanno delle proprie piaghe, assillo che si fa ostensione di esse, non nascoste con discrezione e pudore, al contrario esibite, squadernate, imposte all'attenzione, secondo una psicologia ossessionata dalle deturpazioni e vogliosa che non passino inosservate. Di queste anticipazioni, non mancheranno nella bolgia le puntuali riprese.

La protratta similitudine esprime una poesia del furore e orrore bellico? Nell'arco di quei quindici versi, scorci e lampi squisitamente bellici non sono assenti, conditi da sdegno per la viltà, da consenso verso il valore. C'è la fellonia dei baroni pugliesi ai danni di Manfredi, scolpita con disprezzo tutto medievale. E c'è ancora l'energica rivalsa dei Normanni sui Saraceni annidati nel Mezzogiorno. Il lacerto sulla gente «che sentio di colpi doglie / per contastare a Ruberto Guiscardo» è un saggio non indifferente di epos perentorio, in cui la registrazione del dolore va con la lucida coscienza che esso paga un errore ostinato, l'opposizione cieca che tenta vanamente di bloccare un eroismo invincibile e giusto; non per caso, Dante celebrerà Roberto il Guiscardo in *Paradiso* XVIII, ammettendolo fra i difensori (non disarmati) della fede. E va pur aggiunto che un epos come questo, con la sua ferma fidu-

cia nel carattere provvidenziale di gesta e vittorie, si ispira all'*auctor* per eccellenza, Virgilio, qui richiamato dall'accenno ai Troiani, i quali assecondarono, combattendo, un disegno della Provvidenza. Roberto ha difeso la Chiesa contro i Saraceni; dal canto loro i Troiani hanno fondato l'Impero (nettamente svalutati invece gli Angioini, nemici giurati dell'aquila imperiale, e perciò capaci di vincere solo con la menzogna e il tradimento, nel migliore dei casi con il piano di battaglia piuttosto astuto che ardito di Alardo di Valéry). È ingannevole l'impressione che questo quadro introduttivo con Troiani, Romani, Normanni, Svevi comporti una condanna del loro guerreggiare e preluda così alla deprecazione delle discordie poi inalberata dal canto. Quelle annoverate qui dal poeta sono per lo più guerre che si dovevano combattere, stante la renitenza degli oppositori al piano divino, inattuabile senza una gagliarda prodezza, senza la spada che debella l'ostacolo; una pregiudiziale antimilitarista in Dante non esiste.

Ma non siamo ancora a una definitiva messa a fuoco. Il *tertium comparationis* non è propriamente il valore guerriero, è invece lo strascico di cadaveri sconciati, tanto che le battaglie del catalogo non sono soltanto quelle dove un eroismo guidato dalla Provvidenza ha finito per imporre la sua legge (si parla anche di Benevento e di Tagliacozzo), e le eccezioni non si riducono ai casi in cui un ammirevole ardimento si è dovuto piegare alla frode o all'abilità nemiche (vi è inoltre la menzione di Canne, dove i Romani travolti e umiliati non hanno scusanti). Le battaglie qui sono chiamate alla ribalta per l'enormità delle perdite e per la violenza brutale, come suggeriscono rispettivamente le «alte spoglia» degli anelli tolti ai combattenti romani falciati a Canne e l'«ossame» degli insepoliti ancora sparso nei pressi di Ceperano. E dai codici letterari a disposizione, Dante attinge appunto il senso di uno sterminio incalcolabile, nonché la cruda morfologia di ferite articolata sulla dualità del «forato» e del «mozzo», dualità che era già presente nel trovatore provenzale Bertran de Born, e che godeva peraltro del concomitante avallo di Virgilio macabro ritrattista di Deifobo. Solo che in *Inferno* XXVIII la stria sanguinosa dei conflitti combattuti nella storia vale pur sempre come analogia di una realtà altra, quella escatologica della nona bolgia, sicché la poesia romanza delle armi e il magistero epico dei classici sono mobilitati e transvalutati entro il diverso orizzonte di un poema sacro, dove le vittime equivalgono a dannati in sempiterno, e le offese sono quelle inferte a ragione da una giustizia infallibile.

In questa cornice analogica, un'assunzione del canto delle armi o dell'epica classica al loro livello usuale è solo la base di partenza. Il fatto è che l'uso dei codici a titolo di analogia porta a tenderli sino alle

loro estreme possibilità. Il sipario non si apre su questo o quello scenario raccapricciante, bensì su una somma di scenari; in più, l'elenco dei cadaveri di varie guerre non si accontenta di enumerare separatamente i vari massacri, eccidio dopo eccidio, carneficina dopo carneficina, ma si risolve da subito nella fantasia allucinata di un unico, immane panorama di morti, ove sono compresi tutti i resti maciulati di conflitti secolari. E non basta, poiché Dante, concepito questo gigantesco teatro di corpi martoriati, non lo lascia come immoto cimitero, come distesa di spoglie inerti, ma lo movimentata audacemente rianimando quelle salme: l'accumulo per enumerazione dei caduti nelle battaglie antiche e medievali diviene così un vero e proprio raduno di morti, i quali si raccolgono insieme (provenendo chi dalla catastrofe di Canne, chi dalla rotta di Tagliacozzo, e così via), e dopo essersi raggruppati mostrano le loro brutture<sup>10</sup>. Ci rendiamo conto che questa analogia è terrena fino a un certo punto; essa muove sì da ciò che in terra si può constatare – il campo di battaglia con le vittime sparse da tutte le parti – ma per sollevarsi immediatamente a un livello visionario. All'inizio del canto, si parlava delle risorse della lingua e della mente, insomma dello stile e dell'immaginare. Ebbene, non pare troppo sottile osservare che assieme alla lingua del poeta è adesso in gioco la sua fantasia, cui spetta la macabra adunata degli uccisi, semplicemente impossibile ai sensi di un fedele *reportage* dal fronte, o anche di un'affabulazione dotata di verosimiglianza.

Eppure, questa stessa intensificazione fantastica dei generi letterari di partenza non raggiunge l'obiettivo, rimane inesorabilmente troppo indietro. Ne viene un doppio passo in cui alla somiglianza si accompagna la differenza. L'ampio correlativo è drasticamente relativizzato dall'avviso finale, che ne denuncia l'inadeguatezza. «D'aequar sarebbe nulla / il modo de la nona bolgia sozzo»: l'accento qui batte su quel «nulla» collocato all'estremità del verso, e tale da ridimensionare perentoriamente i tanti massacri appena passati in rassegna e riconfigurati nell'unica, straniata inquadratura di una moltitudine da incubo. I modelli espressivi a disposizione, prossimi o remoti, vigorosi per la modernità o autorevoli per l'aura antica, hanno conosciuto la massima valorizzazione possibile; adesso vanno denunciati nel loro limite.

È intrigante: per esprimere la sproporzione tra parola umana e realtà escatologica, sproporzione che coinvolge i codici e gli stili acquisiti, Dante si rivolge pur sempre alla tradizione poetica. Attinge

---

<sup>10</sup> Era già VINCENZO CRESCINI ad articolare in due parti il raffronto, distinguendo il congregarsi dei feriti e la loro successiva ostentazione delle piaghe (*Il canto XXVIII dell'Inferno*, in Giovanni Getto (a cura di), *Lecture Dantesche*, Firenze, Sansoni, 3 voll., 1955-1961, I, pp. 549-564, a p. 551).

infatti a Bertran de Born, e ne privilegia il *planh* per il Re Giovane, un testo che in esordio, a manifestare l'enormità di una tragedia, la morte appunto di Enrico d'Inghilterra, chiamava a convegno tutti i dolori del mondo, per decretare poi l'inferiorità di quella stessa radunanza, non realistica ma fantastica, a ciò che era disgraziatamente avvenuto:

Si tuit li dol e-lh plor e-lh marrimen  
e las dolors e-lh dan e-lh chaitivier  
qu'om anc auzis en est segle dolen  
fossen ensems, sembleran tot leugier  
contra la mort del jove rei engles [...]<sup>11</sup>

L'architettura dei versi danteschi è la medesima, dall'ipotetica iniziale

S'el s'aunasse ancor tutta la gente  
che già, in su la fortunata terra  
di Puglia, fu del suo sangue dolente [...]

sino alla chiusura che distrugge il pannello prima ipoteticamente spiegato:

[...] d'aequar sarebbe nulla  
il modo de la nona bolgia sozzo.

Ben visibile, dunque, il modello. Sottile l'usufrutto. Bertran misurava l'eccedenza di una disgrazia rispetto a tutti i dolori già sofferti e a tutti i pianti già versati, inclusi evidentemente anche i pianti della letteratura, i tentativi di dar forma poetica al cordoglio. Convocava perciò quegli esiti già acquisiti di un genere per cancellarli: il suo *planh*, per essere all'altezza dell'accaduto, doveva andare oltre i precedenti letterari, realizzarne un deciso superamento. In che senso, esattamente? Il superamento in questo caso è solo degli esiti, non del genere stesso: di fronte alla gravità della scomparsa di Enrico, il *plahn* deve compiere un salto di qualità per intensità e forza espressiva, rimanendo comunque tale, il tributo commosso a un indimenticabile estinto. Quanto a Dante, egli a sua volta coinvolge e relativizza modelli noti,

---

<sup>11</sup> Si cita da CARL APPEL, *Die Lieder Bertrams von Born*, Halle, Niemeyer 1932. Il fatto che questo *planh* risulti di paternità dubbia, attribuito com'è dai manoscritti ora a Bertran, ora a Rigaut de Berbezilh, ora a Peire Vidal, conta per noi relativamente: se Dante l'ha echeggiato in un canto come questo, concluso dall'apparizione dello stesso Bertran, l'avrà creduto di quest'ultimo.



solo che la sua riedizione e successiva dissoluzione, anziché limitarsi alle particolari conquiste espressive investe i codici *tout court*, i generi profani in quanto tali: sì, Bertran, Virgilio, Livio non sono in definitiva adeguati, ma perché la poesia delle armi e l'epica classica (e in aggiunta la storiografia antica) scontano il loro limite strutturale, rimanendo di necessità, in forza della loro stessa costituzione, entro una cornice mondana.

Le due figure dell'impossibile collocate *in limine* annunciano dunque uno scavalco del sistema letterario, quel sistema atto ad articolare l'esperienza del mondo e la sua restituzione poetica. Il compito di Dante è inaugurare un nuovo genere, che non parla di battaglie, capitani, fendenti vibrati da furia umana, cumuli di bottino, resti di morti sfigurati, bensì di abitanti dell'aldilà fisicamente sconciati a motivo della loro condotta, sanzionata dall'inoppugnabile vendetta ultraterrena: un genere mai superficialmente spettacolare, o magari acceso di cavalleresca prodezza, oppure incline a elegiaca malinconia, ma intrinsecamente etico e soprattutto impregnato di una rivelazione superiore, volto a comunicare un insegnamento divino. È questo incomparabile esperimento che prende il via con la descrizione in presa diretta della bolgia.

### 3. MAOMETTO NEL SEGNO DI DOLCINO

Il corteo che qui si avvanza non è perciò di anonimi, di sventurate comparse che un dramma più grande di loro ha risucchiato e dissolto, di oscure pedine sottomesse a un fatale disegno o se si preferisce sacrificate sull'altare di un'incontenibile ambizione (la «gente» della similitudine iniziale); a sfilare sono adesso altrettanti protagonisti della storia, che per la loro notorietà veicolano più efficacemente la lezione morale<sup>12</sup>. Certo, essi sono ridotti dal ribaltamento escatologico a fantaccini squartati, tanto più che la rivelazione dell'identità di ciascuno è sempre posposta: nella sequenza enunciativa di *Inferno* XXVIII, hanno regolarmente la precedenza, in ogni incontro, il castigo in sé e la sofferenza per il castigo, ai sensi di uno schema abbastanza diffuso nella prima cantica, che qui comunque viene sfruttato più che altrove nelle sue potenzialità terrificanti. Occorre prima vedere lo strazio fisico, avvertire l'ossessione che questi dannati nutrono per le loro piaghe; solo allora si apprenderà anche il chi e il quale. Ma quest'ordine enunciativo è dovuto al fatto che il messaggio intende colpire i sensi per raggiungere tanto più efficacemente l'intelletto.

---

<sup>12</sup> Spicca l'eccezione, su cui torneremo, del malnoto Pier da Medicina; eccezione dovuta all'interesse del poeta per la contemporaneità.

Il procedimento tocca subito uno dei suoi apici nel capofila della sconcertante e laida parata, inciso dal mento al ventre. Agisce presumibilmente un ricordo di Bertran, che nel componimento *Miei sirventes vuollh far*, auspicando un prossimo conflitto, immaginava un campo di battaglia disseminato di elmi, di scudi e «de fendutz per bustz tro als braiers» (v. 12). Quello descritto da Dante, però, non è solo un lungo taglio, bensì uno squarcio enorme, che mette in mostra, con una sorta di chirurgica apertura di sipario, gli organi del torace e dell'addome, non più riparati dunque dal loro rivestimento, e in quanto nascosti perfettamente naturali, ma sottoposti a un innaturale passaggio dal celato al manifesto, culminante nelle budella proiettate al di fuori, pendenti tra le gambe. A rinforzo, il mirato riferimento ad operazioni fisiologiche di norma occultate e taciute, qui invece alla ribalta, e in un linguaggio antieufemistico e scatologico a sua volta *off limits*<sup>13</sup>, tipico dello scambio verbale privato o magari di situazioni triviali e di scritture comiche, e adesso ripescato da quegli anfratti del vissuto e della testualità, esposto in un messaggio a forte quoziente etico:

Tra le gambe pendevan le minugia;  
la corata pareva e 'l tristo sacco  
che merda fa di quel che si trangugia.

È una terzina che ha goduto di illustri attenzioni critiche, fino a essere estrapolata ed esibita come campione eminente del «realismo» dantesco; sono forse maturi i tempi perché essa ritrovi la sua sede originaria, si ricongiunga con il canto cui appartiene, in modo da recuperare tutto il suo significato di porzione funzionale a un contesto. Lungi dal limitarsi a una trivellazione del reale fino al suo doppiofondo putrido, a un colpo di sonda nel filone sotterraneo e maleodorante del linguaggio, essa risponde, come la similitudine che la precede immediatamente della botte sfondata, alle esigenze di una rappresentazione escatologica giunta adesso, dopo un lungo preambolo analogico, al confronto non più mediato col suo oggetto. Come prima inquadratura dell'orrido della nona bolgia, e in particolare come iniziale assaggio della fenomenologia del *forato*, la terzina in parola comprova anzitutto

---

<sup>13</sup> La dissacrazione dell'eufemismo è accentuata dall'uso paradossale di una figura come la perifrasi, a cui la timorata strategia eufemistica fa largo ricorso: qui la circonlocuzione è coinvolta con l'intenzione contraria, per esibire piuttosto che per nascondere, e con le parole più turpi in luogo di quelle decorose, secondo una «violenta intenzione degradante» (EDOARDO SANGUINETI, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki 1961, p. 290).

l'incalcolabile eccedenza della situazione oltremondana rispetto a quella del campo di battaglia: il foro provocato dalla lancia o dalla spada diviene qui una dissezione che squaderna cuore, fegato, polmoni, milza, stomaco, intestino, e per giunta in un corpo che cammina, come certo non accade di vedere nella realtà, e solo si può contemplare in un'orbita altra, sopra-reale. Per altro verso, l'oltranzistica volgarità del quadro e del linguaggio inibisce in partenza ogni lievitazione verso il tragico e quindi verso la pietà: questo personaggio che si fa avanti, il primo della sua schiera, non è un caduto ricoperto di ferite, di fronte a cui sostare in pensoso raccoglimento, magari meditando su un imperscrutabile destino di sconfitta, come nelle più assortite declinazioni dell'epos, è invece un dannato, e a tal punto ripugnante che è impensabile recuperare con lui una comunanza di pensieri, una connivenza affettiva. L'orrido, una volta intrecciato con la volgarità, non suscita più una soggezione allo spettacolo tremendo, e tanto meno una commozione, ma produce disgusto, assoluto distacco e rigetto.

Quale rapporto potrà allora stabilirsi tra una simile effigie e il pellegrino? Notiamo intanto che questo primo esemplare di una galleria immonda diviene, da mero oggetto in esposizione, l'artefice della propria messa in mostra, secondo uno studiato trapasso dalla staticità del quadro alla vivacità della narrazione vera e propria. Dopo essersi arrestato sul ritratto, il racconto riprende col riverbero dello spettacolo turpe nello sguardo di Dante, il quale è attratto, quasi ipnotizzato, incapace di distogliere gli occhi; onde la singolare reazione del dannato. Sentendo su di sé quello sguardo, costui, invece di ripararsi, di celare per quanto è possibile l'incisione devastante e vergognosa, la mette in evidenza, la ostenta, non senza invitare lo sconosciuto osservatore a fissarla bene:

Mentre che tutto in lui veder m'attacco,  
guardommi e con le man s'aperse il petto,  
dicendo: «Or vedi com'io mi dilacco!  
vedi come storpiato è Mäometto!»

Una richiesta di pietà? La parola non occorre né qui né in tutto il resto del canto, questo dannato la ignora al pari degli altri che ne condividono la sorte; dobbiamo parlare ancora di ossessione per le proprie piaghe, di bisogno incontenibile di mostrarle e coinvolgere altri in quell'assillo, non senza un'inflessione isterica della voce, perfettamente in asse con la violenza disperata del gesto. Ciò che può insorgere in

chi contempla è un orrore privo di ogni vibrazione partecipe<sup>14</sup>; vero è che il pellegrino potrà giovare della provocazione assumendola – al di là dell'intenzione del suo interlocutore, ma secondo il disegno provvidenziale che guida il viaggio e lo finalizza pedagogicamente – quale ulteriore spinta a cercare il significato di quanto è messo, così clamorosamente, davanti agli occhi. Egli riceve del resto un più chiaro indizio nella rivelazione di un'identità.

Ad approfondire quanto abbiamo appena notato, gioverà il coinvolgimento di un passo della seconda cantica con apparenti affinità, l'incontro con Manfredi, a sua volta intento a mostrare a Dante la propria piaga immediatamente prima di rivelarsi (*Purg.* III, 106-112):

Io mi volsi ver' lui e guardail fiso:  
biondo era e bello e di gentile aspetto,  
ma l'un de' cigli un colpo avea diviso.  
Quand'io mi fui umilmente disdetto  
d'averlo visto mai, el disse: «Or vedi»;  
e mostrommi una piaga a sommo 'l petto.  
Poi sorridendo disse: «Io son Manfredi»  
[...]

La sovrapposizione delle due scene ne esalta in realtà la discordanza e aiuta a cogliere la distinta fisionomia di ciascuna. Le ferite di Manfredi, per quanto mortali, sono ben circoscritte; non testimoniano, del resto, un supplizio ultraterreno, ma una morte in battaglia, e sono meritorie, segno di fulgido eroismo, in quanto subite nel corso di uno scontro frontale, non di una fuga ignominiosa per salvare a tutti i costi la vita. L'ostensione poi è tutta contenuta nelle parole «Or vedi», che risuonano una volta soltanto e senza esplicitazione dell'oggetto, che viene indicato esclusivamente dal gesto, a sua volta assai sobrio, se addita la fenditura senza toccarla. Subentra quindi una pausa; e bisogna attendere la ripresa del dialogo per ricevere la rivelazione del nome. Esso suggella un ritratto complesso, svolto nel chiaroscuro di due terzine, l'una in luce, qualificata dalla bellezza e nobiltà dello sconosciuto espriante, l'altra (cui corrisponde un diverso periodo) più in ombra, con quell'invito a vedere la seconda piaga. Opportunamente, dunque, il nome si disloca oltre la seconda terzina, in un nuovo segmento strofico e grammaticale: quel nome riassume una fisionomia

---

<sup>14</sup> La visione «non suscita compassione ma orrore, non dolore ma ripugnanza»; orrore e ripugnanza pronti a dilatarsi «verso la sostanza stessa della colpa» (GIAN MARIO ANSELMINI, *Il sangue e le piaghe: immagini della «città partita»*, *Lecture classensi*, XV, Ravenna, Longo 1986, pp. 27-39, a p. 31).

non monocorde, una ricchezza di tratti distribuiti nell'articolazione metrica e sintattica della *descriptio*. Manfredi non è solo bellezza, né solo piaga; le sue generalità sono la ricapitolazione dell'una e dell'altra componente. Le quali, peraltro, risultano compatibili: i fori nella carne turbano la venustà del re svevo per integrarla con la prodezza, sicché l'identità infine svelata riesce degno cartiglio di una raffigurazione integralmente positiva.

Come equiparare un'impostazione del genere a *Inferno* XXVIII? Il dannato dalla spaccatura abnorme reitera l'esortazione a vedere, e ambedue le volte esplicita sguaiatamente che cosa sta invitando a vedere, rimarca l'atrocità di quella vista (il «come», insistentemente ripetuto, riesce non meno plebeo del «mi dilacco»), mentre le sue mani non si limitano a indicare lo squarcio, lo aprono ulteriormente, come se esso non fosse già smisurato, ben altro che le gloriose punte di Manfredi. La rivelazione dell'identità, poi, è tutt'uno con la concitata ostensione; anche in *Purgatorio* III, è vero, il nome risuona in fine di verso, ma nel passo infernale esso cade, e non per caso, all'interno della terzina relativa all'esibizione orribile, anzi della frase stessa che incita a guardare. «Vedi come storpiato è Mäometto!». Il dannato mette in piazza la ferita e contemporaneamente il proprio nome che, in luogo di coronare una sagoma affascinante pur se intaccata, si lega esclusivamente alla lesione enorme; non si dà neppure un "io" che si presenti, la presentazione di sé avviene solo col passaggio dalla prima alla terza persona. In luogo di un soggetto c'è una piaga, o per meglio dire il soggetto si immedesima anzitutto con la piaga, e mentre la ostenta, attribuisce a essa le proprie generalità, dislocate dall'io nella sua interezza alla modalità in cui attualmente appare: ecco come questa bruttura si chiama...

Il nome, «Mäometto», a cui dà spicco ma non grazia la dieresi, è un lampo che schiara improvvisamente la scena. In *Purgatorio* III, un profilo ricco di affascinante decoro, che reca già nella bellezza e nelle ferite frontali l'annuncio del suo eroismo, viene coronato da generalità illustri, come in fondo ci si attendeva; nella bolgia infernale, è un indecoroso «storpiato» a rivelarsi una personalità celebre, di assoluto rilievo, che in terra ha mobilitato popoli, sconvolto e ridisegnato assetti territoriali, generato nuove forme di civiltà, con una straordinaria forza d'impatto in grado di sollecitare radicalmente tutto ciò che incontrava sul proprio cammino, stimolando le energie più intime e potenti. Tra la degradazione attuale e l'ingente statura storica circola una corrente, che trasmette un incremento conoscitivo. Si tratta di comprenderne bene la portata. È chiaro che non si insinua il minimo sentore di malinconia. In altri episodi dell'*Inferno*, il passato intenso

rende ancor più elegiaca l'abiezione presente, è il tempo felice e perduto che acuisce la miseria toccata infine in sorte, l'ora fulgida precipitata in un buio che appare allora più cupo; in questo caso, invece, il passato giustifica senza possibilità di rimpianti la crudezza della sanzione stessa. Né si può credere che qui l'emergere dell'identità terrena, inesorabilmente valutata dal metro escatologico, dall'esatto giudizio di Dio, provochi la riduzione inopinata di uno spessore umano significativo, di cui si scopre improvvisamente lo scompenso segreto, la debolezza nascosta che ne ha determinato l'impensabile perdizione, come nell'incontro, tra i sodomiti, col maestro già amato e obbedito con devozione, senza sospetto del tarlo che lo divorava internamente, onde la sorpresa dell'antico allievo, il quale non riesce a credere ai suoi occhi («Siete voi qui, ser Brunetto?»). Per un cristiano dell'epoca, specie se geloso di un nucleo non negoziabile di convinzioni, Maometto portava con sé una reputazione famigerata, riusciva in partenza irrecuperabile, rientrando nella categoria del nemico della fede; la sofferenza escatologica del fondatore dell'Islam doveva apparire al pubblico della *Commedia* il prevedibile riscontro di una carriera perversa<sup>15</sup>. Ciò che dunque si profila davanti all'*agens* e al lettore non è uno scompenso tra disgrazia presente e passata felicità, né l'inopinata negatività di una figura comunemente ammirata, bensì il significato della pena tremenda, pena non da subito perspicua quanto alla sua ragione.

Secondo la versione tradizionale e deformata di una biografia, versione presente anche in enciclopedie autorevoli, come lo *Speculum* di Vincenzo di Beauvais o lo stesso *Tresor* di Brunetto Latini, Maometto era stato dapprima un prete cristiano, e l'Islam rappresentava un vero e proprio scisma. La lunga fenditura sul torace che raggiunge addome e bacino è dunque il distintivo di chi ha spaccato la Chiesa: assai distante dall'altezza tragica di un vinto aureolato dal suo patire, e ugualmente lontano dall'attrazione da circo che eccita un'epidermica curiosità, Maometto è l'artefice di una divisione entro

---

15 L'enormità della polemica apparteneva a un'impostazione diffusa, che Dante riceve come perentoria e su cui non nutre riserve, almeno a livello religioso; la sua apertura all'universo islamico si attua solo a livello culturale, valorizzando i sapienti e i virtuosi mussulmani, mentre non diviene rispetto per un credo e per il suo artefice primo. Al pellegrino che ha riconosciuto nel Limbo Avicenna e Averroè, partecipi a pieno titolo della filosofica famiglia, e tra le altre specie di magnanimi del nobile castello ha pure individuato il Saladino, già assunto nel *Convivio* entro il pantheon della liberalità cortese, non fa specie poi di incontrare in Malebolge, a grande distanza dal primo cerchio e a due passi ormai dal fondo dell'abisso, il promotore della religione di quei grandi, religione avvertita come teologicamente incompatibile e militarmente minacciosa: nella *Commedia*, il dialogo delle culture non implica quello delle fedi.

la comunità dei credenti, lo scismatico che adesso porta su di sé, nella sua stessa carne, il segno di ciò che ha operato, giusto castigo per lui, severo ammonimento per il pellegrino e il suo pubblico. Lo scialo di farciture triviali accluse al dato sostanziale del lungo taglio è sollecitato dal massimalismo intransigente dell'aggressivo *metteur en scène*, volto a deprimere l'oggetto polemico spingendo al massimo la commistione di orrido e volgarità; non viene meno per questo la funzionalità della rappresentazione al dato di una condotta terrena. L'enucleazione – tentata da qualche interprete – di una presunta intensità spirituale di Maometto, sconfitto dal fato e tragicamente serio come appunto può esserlo chi ha sfidato un simile avversario, sorvola sulla ributtante immagine del dannato e in aggiunta smarrisce anche la dominante di uno stato d'animo, calamitato dall'immane supplizio materiale. Ma una definizione di questo squarciato in chiave puramente anatomica converge sull'effetto e ignora la causa, apprezza l'icona e cede il suo rimando. Tutto sommato, l'illusione critica che postula un'umanizzazione dello sconcio pezzo di carne attraverso il conferimento di un atteggiamento elevato e l'opposta degustazione delle spezie stilistiche, concentrata sugli ingredienti triviali e plebei, riescono del pari fuorvianti. Il sentire di Maometto, qualificato com'è in primo luogo dallo strazio per le sue condizioni, rafforza l'evidenza della piaga, ma perciò l'irriducibile rinvio di essa, che è propriamente all'operato di lui, all'azione volta a lacerare la compattezza della Chiesa. La condizione di Maometto non sollecita certo la pietà per l'umano sopravvissuto nel personaggio, e nemmeno il compiacimento per la versatilità comico-realistica dell'autore; il trauma istintivo dell'orrore davanti alle membra spaccate è chiamato a divenire rigetto meditato dello scisma, ripugnanza per così dire "spirituale" della divisione in seno alla comunità dei credenti.

La presentazione che Maometto fa di un altro spirito, immediatamente a contatto nella sfilata, e a lui strettamente collegato, quale intimo sodale ed erede eminente di un mandato, converge sull'elemento del taglio, confermandone la priorità semiologica:

Dinanzi a me sen va piangendo Ali,  
fesso nel volto dal mento al ciuffetto.

La ferita alla testa si incontra spesso nella poesia di Bertran; al perigordino appartiene del resto, e l'abbiamo avuta sotto gli occhi citando *Miei sirventes*, l'inquadratura dei «fendutz», espressione questa di cui è traccia in «fesso nel volto» (nonché in un successivo "totale" degli scismatici, «fessi così»). Con questo, non si esclude a priori che

Dante conoscesse e riecheggiasse le circostanze dell'assassinio di Alì, a cui la sciabola di un sicario spaccò il cranio, e magari attingesse alla diffusa tradizione islamica secondo la quale Maometto aveva profetizzato al genero il fendente che doveva colpirlo, facendo scorrere il sangue fino alla barba<sup>16</sup>. Rispetto al trovatore provenzale e all'eventuale fonte araba (accostata attraverso un ipotetico intermediario latino), Dante comunque fa valere il carattere segnico della piaga, suggerendolo attraverso la dialettica con la spaccatura di Maometto: quella che fende il volto di Alì è manifestamente allusiva alla sua continuazione dell'opera dello scismatico maggiore (e in fondo, ha importanza relativa che si tratti della promozione ulteriore dell'Islam, come pare più probabile, oppure della fondazione della corrente sciita, vale a dire di uno scisma dentro lo scisma). Naturalmente il continuatore è subordinato al maestro, e questa sua subalternità è decretata, oltre che dalla minore estensione della ferita, anche dal gioco fonico sul nome: collocato a sua volta in punta di verso, il bisillabo ossitono «Alì» sigilla uno dei rari endecasillabi tronchi del poema (in connessione con i successivi rimanti «qui» e «così»), rispettivamente un monosillabo e un nuovo bisillabo), dissonanza minore rispetto alla sgraziata ampiezza di «Mäometto» in dieresi, alla fine del verso precedente. Si aggiunga che Alì si limita a piangere e non emette verbo, soverchiato dalla loquacità del suo profeta, ed è anzi presente in scena solo in quanto annoverato da quel formidabile *leader*, detentore, nella coppia, del monopolio della parola. In definitiva, la funzione principale di Alì è rendere più chiaro, attraverso il suo *portrait*, il senso di quello di Maometto; a questo punto, il gioco della ferita che comincia in un corpo e continua in un altro è esaurito.

È invece maturo il momento di enunciare in maniera esplicita il nesso fra pena e colpa; sempre per bocca di Maometto, il quale ripiega, dopo l'*exploit* isterico, su un meno concitato didascalismo. Ma è ben opportuno che sia il più disgustoso inquilino della bolgia a indicare un crimine rivoltante, delimitando in scandita allitterazione la categoria dei «seminator di scandalo e di scisma» e ridiscendendo da questa definizione del delitto alla conseguenza del castigo: «e però son fessi così». Il chiarimento didascalico, comunque, ritrova subito la rappresentazione, inquadrando il momento in cui i colpi vengono inferti, nonché il solo (e perciò tanto più ingente) carnefice, il diavolo

---

16 Cfr. MIGUEL ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre 1919, tr. it. *Dante e l'Islam*, I. *L'escatologia islamica nella Divina Commedia*, a cura di Carlo Ossola, Parma, Pratiche 1994, pp. 383-384. L'indicazione è meno spericolata di molte altre di Asín, che francamente non si possono sdoganare.



armato di spada e di imperterrito sadismo, pronto a squassare di nuovo i corpi che a ogni giro gli si ripresentano risanati e inermi. Qui è ignoto l'istante unico e supremo della morte sul campo, quell'immolazione o sventura che svetta isolata in una tragica biografia: lo strazio si ripete all'infinito in forza di una legge soprannaturale. E i colpi non vengono da eroi antichi o cavalieri medievali, da leali avversari o spregevoli traditori, bensì da un ministro della giustizia divina garantito *ab alto*, la cui ostinazione è strumento di un giusto mandato. Nel resoconto del supplizio, la voce di Maometto ritrova la propria animazione; non replicando l'eccitazione gridata dell'iniziale richiamo, ma attivando un'altra corda, complementare e ben assortita, quella di un torvo auto-sarcasmo. Se l'ironia, come qualcuno ha detto, è la virtù dei tristi, allora la cupa irrisione di sé riesce opportunamente la dote dei disperati, in alternanza col grido rabbioso e ossessivo. Osserviamo l'accezione in cui è proposta la metafora della giustizia-spada. Essa verrà scandita da Beatrice in *Par.* XXII, 16-17 con assoluta serietà, e naturalmente con pieno assenso al Dio vendicatore, all'immane giorno dell'ira:

la spada di qua sù non taglia in fretta  
né tardo [...]

Maometto, invece, non solo prende la metafora alla lettera, com'è costretto a fare, ma la declina in tono di dileggio, che è poi dileggio rovesciato sulla sorte propria e degli affini:

Un diavolo è qua dietro che n'accisma  
sì crudelmente, al taglio de la spada  
rimettendo ciascun di questa risma.

Mentre un traslato si letteralizza, o se si vuole ritrova il proprio etimo concreto, ne insorge un altro. In lingua *d'oil*, il termine *acesmer* vale denotativamente adornare, acconciare, ma qui l'acconciatura si fa col «taglio de la spada»: l'antico francese ha prestato alla lingua di *sì* il colore più acceso del forestierismo per accentuare una pronuncia autolesionistica. Ed è probabile che l'espressione con cui viene indicata la folla dei suppliziati, «questa risma», rappresenti a sua volta, rispetto agli usi linguistici dell'epoca, un gioco metaforico, ancora uno scarto espressivo, insomma, nel segno dell'umor nero.

Fin qui, Maometto non ha trovato spazio per un indugio sulla propria biografia, presente sullo sfondo solo in forza di una sinistra (e manipolata) notorietà; e a dire il vero, nemmeno in seguito egli tenterà

una rievocazione, tanto che l'intera sequenza dedicata al fondatore dell'Islam resta senza pannelli sulle gesta di lui. Ma l'errore di Maometto (s'intende, quello che la *Commedia* gli attribuisce) affiora lo stesso, vogliamo dire come concreto atteggiamento e non solo come definizione astratta, manifestandosi nel messaggio che egli invia a fra Dolcino affinché si provveda di consistenti vettovaglie e sostenga così, nel suo rifugio montano, l'accerchiamento del vescovo di Novara, senza esser costretto alla resa per fame. Una «solidarietà nel peccato», è stato detto<sup>17</sup>, e non a torto, se la cristiana comunione dei santi ha come risvolto della connivenza fra gli empi; innegabile, d'altro canto, l'azzeramento della differenza storica, intanto per l'apertura di un corridoio di comunicazione tra esponenti di epoche diverse – in questo caso un trapassato e un vivo, con il pellegrino in funzione di mediatore –, e soprattutto per la tendenza a leggere il passato a partire dall'esperienza presente, a costo di avvicinarlo, in maniera più o meno larvata, all'attualità. Con Dolcino asserragliato sul monte Rubello e determinato a resistere ad oltranza, nonostante la tenaglia delle truppe vescovili e la cattiva stagione, fa il suo ingresso, nella *Commedia*, un tipo che appartiene al Basso Medioevo, il ribelle allergico all'istituzione religiosa, indisponibile a ogni prospettiva di riconciliazione e, meno che mai, di sottomissione, risoluto a ergersi e se necessario a schiantarsi contro quell'autorità potente e suscettibile. E la simpatia del Maometto dantesco per Dolcino è sintomatica. Il promotore di un rigoroso monoteismo tra pagani idolatri<sup>18</sup> viene definitivamente assorbito entro l'orbita dei predicatori eterodossi tardo-medievali, i quali sorgevano all'interno della Chiesa, anzi in seno a una cristianità dove l'istituzione religiosa possedeva di fatto (e non solo rivendicava di diritto) una dimensione ecumenica, abbracciando l'intero perimetro sociale. Maometto che, assumendo la posa di un fratello maggiore, si rivolge a Dolcino e lo consiglia, in realtà viene pensato a partire da Dolcino, e consegnato una volta per tutte alla sigla di sabotatore interno, di eversore di un'unità religiosa coincidente con una società nel suo insieme.

Appena il caso di precisare che la forte impressione lasciata in Dante dal predicatore novarese è negativa in tutto e per tutto: l'inclinazione per Dolcino spetta solo a Maometto, mentre rimane interamente estranea all'*auctor*, niente affatto partecipe, nemmeno suo

---

17 FAUSTO MONTANARI, *Il canto XXVIII dell'«Inferno»*, in AA.VV., *Nuove letture dantesche*, Firenze, Le Monnier 1966-1976, III, pp. 39-50, a p. 45.

18 Verità storica che Dante totalmente accantona, come rileva FRANCESCO GABRIELI, s.v. *Maometto*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 6 voll., 1970-1978, III, pp. 815-816.

malgrado, della vigorosa resistenza dell'assediato sul monte Rubello, semmai (si può credere) portato a bollarla come protervia. Tant'è: l'inflessibile regista fa recitare a Maometto le battute relative a Dolcino – compresa quella sulla difficoltà di prenderlo, se non per fame – costringendo l'antico scismatico ad assumere contemporaneamente una postura a dir poco indecorosa, un piede fermo e l'altro sospeso in aria. Penseremmo a una sorta di fermo-immagine sull'atto di chi si sta allontanando, se non che la curiosa sospensione del piede appartiene alla cinetica del personaggio, in procinto di andarsene ma non prima di aver lanciato la sua avvertenza, il suo preoccupato *cave*, a costo di parlare con quella gamba alzata. Stavolta il sarcasmo appartiene al narratore, e non vi è dubbio che egli lo eserciti con sapiente tempismo, in una sequenza che ha già assunto siffatta intonazione.

#### 4. PAROLA E DISCORDIA CIVILE

Con il secondo interlocutore del pellegrino, Pier da Medicina, si consolida il riferimento all'attualità, in questo caso alla cronaca; oscura cronaca, a tutt'oggi priva di qualsiasi riscontro, eppure dal poeta fortemente rivalutata. Questo personaggio di cui continuiamo a non avere notizie, tranne quelle offerte dalla *Commedia* stessa e succintamente integrate dai commentatori antichi, questo sconosciuto sul quale i documenti in nostro possesso concordemente tacciono, sortisce nel canto dodici terzine, quasi quanto l'iniziatore del terzo grande monoteismo, cui ne erano toccate quattordici. Se nello scismatico Maometto, riplasmato a immagine e somiglianza di Dolcino, si consumava una lettura attualizzante del passato, un'attrazione della storia nelle coordinate dell'oggi, adesso si determina la messa in pari di storico e cronachistico, dovuta in definitiva allo stesso movente, la dignificazione del presente come tempo forte ed esemplare<sup>19</sup>.

La *descriptio* di Pier da Medicina segna la transizione graduale dalla fenomenologia del *forato* a quella del *mozzo*, ma non sfugga l'importanza che in essa gioca ancora la prima rispetto alla seconda:

Un altro, che forata avea la gola  
e tronco 'l naso infin sotto le ciglia,  
e non avea mai ch'una orecchia sola,  
ristato a riguardar per meraviglia  
con li altri, innanzi a li altri aprì la canna,  
ch'era di fuor d'ogne parte vermiglia,

---

<sup>19</sup> Cfr. ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, *Il canto XXVIII dell'«Inferno»*, «L'Alighieri», n.s., XXXIV (1993), pp. 41-57.

e disse [...].

Davvero non basta la glossa che coinvolge il virgiliano Deifobo, stagiato sugli «arva ultima» dell'Ade tra i forti in battaglia, eminente nel gruppo dei guerrieri troiani (*Aen.* VI, 494-497):

Atque hic Priamiden laniatum corpore toto  
Deiphobum vidit, lacerum crudeliter ora,  
ora manusque ambas populataque tempora raptis  
auribus et truncas inhonesto volnere naris.

Si sa, le mani tronche non si ritrovano in Piero, le cui offese sono limitate al volto e alla gola, bensì in Mosca dei Lamberti; e l'ipotesi di un influsso del modello per irradiazione, di un disseminarsi delle sue componenti in episodi diversi del canto dantesco, è anche plausibile. Non riesce però esaustiva; nei versi di Dante conta quel che c'è di nuovo rispetto a Virgilio. Non alludiamo solo al fatto che l'originario equilibrio figurativo basato su coppie equipollenti, le due mani squarciate di Deifobo («manusque ambas»), le tempie percosse da una parte e dall'altra, i due orecchi strappati, le narici tronche («truncas [...] naris»), sia convertito in una medievale, potente asimmetria, con il naso (non le narici) non più in rispondenza delle ciglia, con l'orecchia superstita e scompagnata, «sola», come rimarca l'aggettivo in punta di verso. Questa è pur sempre una trasformazione dell'esempio classico che agisce sugli stessi elementi di esso, riconfigurandoli. Ma nel ritratto di Piero si impone un elemento inedito, il foro nella gola, che lungi dal ridursi a un tassello fra gli altri, ennesimo portato di una fantasia aggressiva intenta a martoriare da tutte le parti e in tutte le guise la figura umana, costituisce il perno di questa raffigurazione. A veder bene, i prestiti virgiliani si subordinano alla nuova piaga, che viene messa in luce sia all'inizio che alla fine dell'inquadratura, e non rimane, si noti, uno sfregio evidenziato ed esaurito dalla *descriptio*, ma qualifica l'azione, quell'appello che Pier da Medicina indirizza a Dante. Dapprima il dannato, al pari di altri vicini a lui, si è fermato di colpo ed è rimasto senza parole, stupefatto come i suoi compagni di pena di fronte all'eccezionale presenza di un vivo fra i defunti; riavutosi poi dall'iniziale sorpresa, ha preceduto quei colleghi rivolgendosi per primo la parola al pellegrino, con una proiezione in avanti sottolineata dal poliptoto: «ristato a riguardar per meraviglia / con li altri, innanzi a li altri aprì la canna». Ebbene, per realizzare quell'atto di enunciazione che al momento conta appunto come mossa, una mossa che anticipa analoghe iniziative altrui, Piero deve aprire non la bocca, bensì

la «canna», di cui si evidenzia a questo punto la turpe incrostazione: «ch'era di fuor d'ogne parte vermiglia». Il fotogramma si travasa nella narrazione, che è narrazione anzitutto di un atto enunciativo. Un dato che sarà bene non trascurare. E altro ancora non deve sfuggirci: da qui in poi, *Inferno* XXVIII proporrà piaghe affini a quelle che sfregiano Pier da Medicina, e non insisterà certo su quel tasto per deficit di invenzione. Invero, la devastazione di cui soffre Piero inaugura una serie di offese agli organi della parola, da questo momento regolarmente al centro della rappresentazione.

Il dire di questo dannato è occupato a lungo da memorie e premonizioni terrene, che il poeta sa rendere perfettamente plausibili. Maestro nell'arte di motivare, l'autore della *Commedia* prepara il peculiare atteggiamento del nuovo interlocutore disponendo accortamente le circostanze in cui l'incontro avviene. Riepiloghiamo. La condizione del pellegrino, fattasi palese nella stretta finale del colloquio con Maometto, ha impressionato tutti gli astanti; fra essi, uno, Pier da Medicina, ha mostrato più impellente desiderio di comunicare con il singolare viaggiatore. La ragione è che in vita lo aveva conosciuto personalmente. Così, mentre si fa avanti, è proteso a ristabilire un antico rapporto e a riesumare, assieme all'interlocutore, un comune patrimonio di memorie, a partire dai luoghi noti a entrambi, in particolare la pianura padana. Maometto, del tutto estraneo alla geografia di Dante, al momento di alludere al ritorno di lui nell'aldiquà, si era limitato a dire, in termini generici, «tu che forse vedrà il sole in breve»; Piero fa leva su una condivisa familiarità con una cornice geografica e rivolge al pellegrino un augurio segnato da precise coordinate:

se mai torni a veder lo dolce piano  
che da Vercelli a Marcabò dichina.

Un campo lungo che alcuni ragguardevoli cultori del paesaggio in letteratura hanno mostrato di apprezzare, senza dar troppo peso alla questione, tuttora aperta, della pertinenza a Dante di una categoria eminentemente moderna come quella, appunto, di "paesaggio".

Segue, nell'intervento di Piero, una lunga apertura sull'avvenire, sull'ostilità di Malatestino da Rimini verso i due più eminenti cittadini di Fano, Guido del Cassero e Angiolello da Carignano. È un tiranno e un traditore, Malatestino, cova un piano criminoso: invitare Guido e Angiolello a un abboccamento, farli catturare e sopprimere mentre sono in viaggio e vanno senza sospetto. Maometto aveva allertato fra Dolcino; e anche quello di Pier da Medicina è un avviso, consegnato a Dante affinché lo inoltri ai due in pericolo, solo che Piero, a differenza

del grande scismatico, non si schiera dalla parte errata, al contrario vuol mettere in guardia la virtù contro il vizio, la lealtà fiduciosa contro la simulazione e dissimulazione. Svolgendosi, il messaggio indirizzato agli ignari rappresentanti di Fano cede l'impostazione dell'avvertimento, per incanalarsi su asseverativi futuri (non si dice che Malatestino vuol tendere un tranello a Guido e Angioiello, si annuncia senz'altro che «farà venirli a parlamento seco», e così via); e mentre il *cave* diviene un'inesorabile profezia, si inarca l'irritazione del veggente per questo «tradimento» e «gran fallo». Il pericolo da stornare vuole la pianificazione delle contromisure; il crimine che immancabilmente avverrà suscita invece la condanna indignata.

I commentatori della vecchia guardia, i quali erano costantemente alla ricerca di caratteri, non importa se autonomi dallo status oltremondano, restavano colpiti dalla nostalgia di Piero per la sua terra, e così pure dalla sua denuncia di Malatestino fraudolento e omicida: non era forse un'indole sensibile quella che alla commozione per il paesaggio natio univa l'insofferenza verso una politica degradata? C'è però il gesto finale di Piero, cui Dante ha chiesto notizia di un altro dannato, coinquilino della stessa bolgia:

Allor puose la mano a la mascella  
d'un suo compagno e la bocca li aperse,  
gridando: «questi è desso, e non favella».

La brutalità che afferra la mascella del compagno come fosse quella di un cavallo<sup>20</sup> non era necessaria; né era indispensabile lo sguaiato gridare, ancor più lacerante nel silenzio assoluto del terzo personaggio, Curïo, inabile alla replica, costretto a un inerme mutismo:

Oh quanto mi pareva sbigottito  
con la lingua tagliata ne la strozza  
Curïo, ch'a dir fu così ardito!

Se si parte dall'indole in sé e per sé, allora Piero diviene un rebus: nostalgia e crudeltà, irritazione per la violenza altrui e selvaggia ferocia in proprio non si accordano tanto facilmente, almeno come fattori di un temperamento definito in origine una volta per tutte, che risulterebbe a toppe stridenti e mal cucite. Le letture fedeli al presupposto del sentire primordiale e incoercibile, si imbarcarono perciò in una *reductio ad unum* a tutti i costi, livellando il personaggio su un asse

---

<sup>20</sup> Così Attilio Momigliano nel suo commento a DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Firenze, Sansoni 1946, I, p. 216.

psicologico unitario mediante ripetuti ed energici colpi di lima; e non si poté evitare che dalla stessa premessa metodologica si divaricassero esiti ermeneutici conflittuali. La proposta tutto sommato meno intemperante verso il copione dantesco ridisegnò Piero come un blando faccendiere, con una radice buona, con un limite forse di fiacchezza, desideroso di ingraziarsi il pellegrino, e pronto secondo la propria natura remissiva e servizievole a compiacerlo in tutto, anche a spese di Curione<sup>21</sup>. Diagnosi al di sotto di ogni sospetto: un temperamento arrendevole e condiscendente non dovrebbe condire i suoi melliflui servigi con una crudeltà così eccessiva. Ma è ancor più problematica l'interpretazione che all'opposto vuole l'interessato sempre maligno, e perciò intento, quando assume sembianti di bontà, a recitare una parte. Ecco dunque un Pier da Medicina in chiave di consumato attore e incallito mettimale, che finge il suo infiammato sdegno contro Malatestino mandante di efferati killer, anzi si inventa l'intera macchinazione ai danni dei due maggiorenti di Fano, e lo fa perché, obbedendo al suo costume di sempre, continua a tessere intrighi anche nell'aldilà, e intende sconvolgere Guido e Angioiello, seminare in loro diffidenza e astio nei confronti del signore di Rimini. Non si creda, dunque, alla deposizione di un simile impostore, la sua è una calunnia. Le prove? Il silenzio delle cronache sull'assassinio dei due illustri marchigiani; la totale dipendenza dei commentatori dalle concitate terzine che ne danno notizia. Così il personaggio ha ritrovato una coerenza su un polo opposto<sup>22</sup>, ma di nuovo a scapito del testo, sottoposto a un sabotaggio anche maggiore, e per giunta assai poco redditizio. In nome di una menzogna supposta dal critico si sacrifica una menzogna effettivamente rappresentata dal poema, la messinscena di Malatestino alle spese di Guido e Angioiello; inoltre, l'involuta situazione di un inganno a proposito di un altro inganno che però non ci sarà mai non vale il dramma dei due fanesi attirati in una trappola e soppressi, una pagina tragica che non si vede perché derubricare a trista commedia. Senza dire che la finzione di Piero dovrebbe allora estendersi anche alle sue prime battute, all'evocazione della dolcezza della propria terra, evocazione da ridurre a falsetto insinuante, a meno di non pensare a un sentimento vero strumentalizzato dal suo stesso titolare per corroborare un discorso ingannevole, il che ci trasporterebbe nelle spire tor-

---

21 Cfr. ZINGARELLI, *Bertran de Born e la sua bolgia*, cit., pp. 699-701.

22 Il responsabile di questa chiosa non faceva mistero del suo obiettivo: «gioverà alla coerenza della rappresentazione immaginare che egli seguitando a far la sua arte, persista negli stessi loschi infingimenti che aveva usato da vivo» (VITTORIO ROSSI, *Mao-metto, Pier da Medicina e compagni nell'Inferno dantesco* [1918], in ID., *Saggi e discorsi su Dante*, Firenze, Sansoni 1930, pp. 157-175, a p. 167).

tuose dell'introspezione moderna, a una distanza siderale da un testo del XIV secolo.

Meglio restituire a Piero la sua nostalgia e la sua indignazione; senza pretesa, però, di circoscrivere un nucleo psicologico nativo e "autentico", di isolare alcune note sorgive del sentire che si sarebbero conservate "pure", immuni da ogni interferenza del delitto e del castigo. Di fronte a noi sta un abitante dell'Inferno, definito dal suo agire e dalla sua condanna; egli ne reca le stimate in tutto l'assetto psicologico. Il ripiegamento di Pier da Medicina sulla dolcezza della Padania è certo espressione di una determinata corda del suo temperamento, ma questa corda non può vibrare adesso incontaminata. È sintomatico che l'apertura nostalgica introduca la rappresentazione di una conflittualità che è attiva proprio in quella terra evocata in maniera così struggente. Ma c'è di più: le prime avvisaglie di siffatta conflittualità si annunciano entro la stessa evocazione. La carrellata sul «dolce piano» che si estende da Vercelli fino alla costa adriatica, culmina con l'inquadratura del castello di Marcabò. Ebbene, Marcabò era una postazione avanzata dei Veneziani sul Po di Primaro, insomma «una specie di Gibilterra» sulla foce del grande e strategico fiume<sup>23</sup>; fino a quando (1309) i Bolognesi, collegati ai Ravennati e ai Cerviesi, non riuscirono a espungere quell'interferenza ostile con un energico, vincente assedio del temibile avamposto, cui seguì la sua totale distruzione. La diapositiva con Marcabò è dunque lo snodo geografico-storico che consente il passaggio alle cruente tensioni di Romagna. Il paesaggio disteso, tanto più caro perché entrato nelle fibre sin dall'infanzia, si colora da subito dell'asprezza dell'agire umano. Il «dolce piano» è anche sede di fortilizi e posti di blocco, edificati, muniti, difesi, assediati, rasi al suolo, secondo l'alterna onnipotenza degli avversi partiti, in cerca della propria egemonia e timorosi dell'altrui sopraffazione. E del resto, il viaggio di Guido e Angiolello è viaggio per mare, lungo la costa, dunque entro la rete di percorsi – tra delta del Po, fiumi minori e Adriatico – a cui già alludeva la menzione della roccaforte dei Veneziani. Un sistema che sfrutta la natura propizia, ma porta con sé la violenza della storia. Quella terra pianeggiante, solcata da corsi d'acqua navigabili, affacciata sul mare, è scenario di perpetua belligeranza, e stavolta non tra popoli diversi, Troiani e Latini, Romani e Cartaginesi, Normanni e Saraceni, Svevi e Angioini, bensì tra mu-

---

23 IGNAZIO BALDELLI, «Lo dolce piano che da Vercelli a Marcabò dichina», *«Inferno»* XXVIII 74-75, «Lettere Italiane», XLVII (1995), pp. 193-202, a p. 197. Si trae da qui anche l'informazione che il Po di Primaro era un ramo di quel fiume allacciato, attraverso un canale, al porto di Ravenna, e inoltre collegato, mediante i fiumi Santerno, Senio, Lamone e Montone, con una vasta area romagnola.



nicipi italiani a contatto di gomito, si tratti di Venezia e Bologna, di Rimini e Fano. E Pier da Medicina, con il suo temperamento nostalgico, con il peso che porta di un'esistenza malvagia, spesa a pro dell'inimicizia e dell'antagonismo, ha sì richiamato la suggestione di un *habitat*, ma coinvolgendo subito una piazzaforte e una storia di contese.

Quale sia precisamente il rapporto che lega Piero ai fatti che egli prevede lo ignoriamo, non potendo prendere in esame la sua fedina penale; l'unico dato in nostro possesso è in definitiva quel borgo, Medicina, tra Bologna e Imola, che garantisce semplicemente la pertinenza "geografica" del testimone alla situazione sotto l'obiettivo. Oltre, in questa direzione, non è possibile andare, almeno allo stato delle conoscenze, finché gli archivi restituiranno, se la restituiranno, qualche pezza d'appoggio più eloquente. Ma se l'osservatore resta oscuro, in compenso la sua testimonianza è nettissima, e riassume icasticamente le contese di un'area particolarmente turbolenta attraverso un episodio tristemente esemplare, dove la machiavellica astuzia di Malatestino plasma come molle cera la disponibilità di Guido e di Angioello, sensibili all'esca del dialogo, fino a dirigersi fiduciosi verso il trabocchetto. L'ora dei due da Fano scocca sul mare dirimpetto a Cattolica; e le disposizioni impartite ai sicari vogliono annegamento. Una morte per acqua che porta a evocare – ben oltre il microcontesto costituito dalla rete fluviale romagnola e dai percorsi sottocosta dell'Adriatico – il contesto sovraordinato del Mediterraneo, a sua volta gremito di insidie e agguati. Eppure, in tutto il Mediterraneo, entro la latitudine che si estende da Cipro a Maiorca – tanto più ampia delle distanze fra l'est del Po e l'ovest dell'Adriatico, il sud di Fano e il nord di Rimini – il crimine commissionato da Malatestino non teme confronti:

Tra l'isola di Cipri e di Maiolica  
non vide mai sì gran fallo Nettuno,  
non da pirate, non da gente argolica.

Il grande mare percorso da malfattori proverbiali, siano saraceni efferati oppure greci infidi, è solo la periferia del vortice criminale, mentre il suo centro sono proprio le acque di Romagna, sicché l'apertura sui vasti orizzonti non fa che rafforzare l'allarme per la degradazione della provincia italiana, punto acuto del dissesto del mondo; a commento, e incremento, la rara percussione delle rime sdruciole – *Cattolica: Maiolica: argolica* – che conducono dal minore al maggior cosmo geografico, con le sue isole e le varie genti famose per aggressività e scaltrezza, eppure mai protagoniste di fatti simili a

quelli che hanno reso l'Adriatico un mattatoio e un sepolcro.

Che Dante qui si affacci all'endemica crisi romagnola attraverso gli occhi e le parole di Pier da Medicina non desta problema: l'uso del personaggio come occasione per monitorare un ambiente è una possibilità che la *Commedia* sfrutta altre volte, e una *querelle* sull'affidabilità dello strumento di osservazione apparirà tanto più superflua se si pensa che non è certo questo l'unico luogo del poema dove la Romagna viene proiettata ai vertici del caos italiano, del *bellum intestinum* che sconvolge la penisola (basterebbe citare il canto che immediatamente precede). Né deve riaccendere la perplessità il fatto che sia un seminatore di discordie a condannare e deprimere un caso di discordia. Comportamento poco verosimile? Ma nello stesso canto Mosca dei Lamberti si comporta esattamente in questo modo, e a suo carico nessuno ha mai avanzato alcun addebito di finzione. Del resto, né Mosca, né Piero invocano e attendono un fattore di rinnovamento, magari con rimpianto per il suo ritardo, rimanendo invece incatenati a un'insuperabile disperazione, tanto che Dante può trarre da loro soltanto la coscienza acuta del male e non una prospettiva di riscatto, e per conseguenza può trattarli in maniera brusca (come fa col fiorentino) o comunque con freddo distacco (la moneta che spetta a quel da Medicina).

Quando sulla Romagna cala il sipario, ed è di nuovo Malebolge davanti a noi, con Piero che apre urlando la mascella del compagno muto, non siamo di fronte a un'inopinata metamorfosi del personaggio, improvvisamente irricognoscibile. All'inizio costui era apparso, al pari degli altri, entro la dimensione dell'orrido: un corpo vivisezionato, specchio appunto delle lacerazioni tra gli uomini provocate lungo un'esistenza malvissuta. La brutalità di Piero, tutt'altro che inopinata e gratuita, si allinea a questi precedenti: il dannato con il naso mozzo, un'orecchia sola, la gola forata si era scagliato sì contro il «gran fallo» di Malatestino, ma senza poter trascendere un orizzonte di rancori, insidie, attentati, vendette, l'orizzonte ora impresso anche nella sua carne, oltre il quale per lui non c'è nulla. La sua sincera sollecitudine per Guido e Angioiello non sporgeva in maniera contraddittoria, perché non invocava un principio di redenzione, ma invitava a guardarsi dall'agguato e dall'offesa in un mondo pieno di frode micidiale, dove occorre indossare costantemente le armi della diffidenza se si vuole stornare la catastrofe. Nessuna apertura a un'istanza radicalmente diversa, eccedente l'aggressività e lo stare in guardia: la malinconia per la terra perduta e il contraccolpo di indignazione di fronte all'altrui malvagità non spingono in quella direzione e rimangono moralmente inerti (mentre la coscienza del male potrà fruttificare nel

pellegrino traducendosi in apertura alla grazia e in certezza di un riscatto operante anche nella storia). Non stride affatto perciò, in Piero, la violenza urlante, al contrario conferma ciò che egli è, un esponente della penultima bolgia, come gli altri prigioniero dei suoi atti, oppresso dalle ferite e dalla disperazione; né infligge incongruenza il fatto che i toni con cui il suo episodio si chiude richiamino da vicino quelli già attivi nell'episodio precedente, dove Maometto aveva gridato aprendosi il petto. Semmai si dà una variazione sul tema, l'esibizione della piaga di un altro, il quale non può parlare, e partecipa all'assillo generale dell'ostensione clamorosa attraverso il gesto e la voce del compagno di sventura.

Il contatto tra Pier da Medicina e Caio Curione – il tribuno della plebe che, nella convulsa transizione dalla repubblica all'Impero, aveva convinto Cesare a deporre gli indugi e puntare sull'urbe – produce un altro effetto di «appiattimento storico»<sup>24</sup>, nel solco dell'interazione Maometto-Dolcino; con radicalità ulteriore, visto che i due stavolta sono compresenti, appartenendo sia l'uno che l'altro alla cornice oltremondana. L'indiscriminata «assolutezza della prospettiva escatologica» annulla «qualsiasi opposizione di tipo culturale, ideologico e storico tra gli individui presenti sulla scena»<sup>25</sup>. Poiché Curione è afono, incapace di *feed-back*, la tangenza dei corpi, che è il passo in avanti rispetto al precedente di Maometto e Dolcino, non comporta anche dialogo, ultimo stadio attivato più tardi tra i falsari, nel botta e risposta di maestro Adamo e del greco Sinone. Approfondiamo il contrappunto di contrasti e convergenze fra il primo e il secondo tandem. Il predecessore Maometto si indirizzava all'emulo fra Dolcino, il medievale Pier da Medicina si volge al romano antico Curione; apprezzabile inversione, ma il personaggio più eminente e famoso è sempre quello più remoto nel tempo, e per converso l'ottica di fatto adottata è regolarmente quella moderna. Lo stesso consiglio di Curione a Cesare, immortalato da un verso di Lucano – «tolle moras; semper nocuit differre paratis» (*Phars.* I, 281) – acquista un sapore di attualità una volta trasferito dal latino della *Farsaglia* al volgare del poema sacro:

Questi, scacciato, il dubitar sommerse  
in Cesare, affermando che 'l fornito

---

24 GIANFRANCO CONTINI, *Sul XXX dell'«Inferno»*, in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi 1976, pp. 159-170, a p. 159.

25 LUCIA BATTAGLIA RICCI, «Perch'io parti' così giunte persone, / partito porto il mio cerebro, lasso!...»: «*imagines agentes*» nella nona e nella decima bolgia, in Simone Invernizzi (a cura di), *Esperimenti danteschi. «Inferno» 2008*, Genova-Milano, Marietti 2009, pp. 223-238, a p. 229.

sempre con danno l'attender sofferse.

Certo, l'esercizio di traduzione, affidato com'è alla canna parlante di Pier da Medicina, e inoltre segnato dalla distribuzione dell'unico esametro in due endecasillabi, per giunta con disturbo sulla sintassi a opera dell'*enjambement*, non trattiene l'alta compattezza dell'originale, ma probabilmente non vuole trattenerla, ripromettendosi invece un'adeguazione del testo di partenza al diverso clima linguistico del canto.

La pressione che il moderno esercita sull'antico si evidenzia in un ulteriore effetto di trascinamento. In *Inferno* XXVIII si è appena fatta cronaca politica romagnola, sicché la spregiudicata iniziativa di Curione si apparenta agli intrighi orditi appunto nella medievale *Romandiola*, alle contese fra municipi gelosi della loro autonomia e signorotti con prospettive di espansione territoriale. Si recuperano in questa luce i versi sul ricordo astioso che Curione conserva e coltiva di Rimini, la «terra» che egli «vorrebbe di vedere esser digiuno», al punto da esser ribattezzato senz'altro «colui da la veduta amara». Proprio a Rimini il tribuno della plebe aveva intercettato Cesare, recandogli l'ambasciata intimidatoria del Senato, esortandolo a reagire tempestivamente; era quella, dunque, la città dove aveva peccato, dannandosi per l'eternità. È tutto? Ma aleggia il sentore di un luogo dominato dal genio della discordia, che non è evidentemente la Rimini antica, bensì quella medievale dei tiranni mendaci e assassini, del vecchio e del giovane Malatesta. La metamorfosi della Romagna, che nel canto appare dapprima come termine di amor patrio e diviene infine oggetto d'eterno rancore, si giustifica sempre in riferimento alla sua stravolta attualità.

Era fatale che l'ambientazione romagnola suscitasse, a seguire, quella toscana, che la zuffa a nord dovesse richiamare quella a sud dell'Appennino? Sta di fatto che il testimone viene passato al fiorentino Mosca dei Lamberti, che nella riunione della consorteria degli Amidei aveva proposto l'omicidio di Buondelmonte («capo ha cosa fatta»), esponendo la città del giglio a una spirale di violenza non più pacificata. Si determina dunque un definitivo assestamento del canto sulle risse civili, mentre non vi sarà più spazio per quelle religiose: agli scismatici in senso proprio è stato riconosciuto il primo posto nella galleria degli *exempla*, adesso l'attenzione del poeta è interamente catturata dal versante socio-politico della divisione, che poi è quello che lo coinvolge direttamente e che è da lui ritenuto, nell'ora attuale, il teatro di un'emergenza gravissima.

Il supplizio a cui è sottoposto Mosca sembra costituire una devia-

zione dalla serie delle offese agli organi della parola inauguratasi con Pier da Medicina:

E un ch'avea l'una e l'altra man mozza,  
levando i moncherin per l'aura fosca,  
sì che 'l sangue facea la faccia sozza,  
gridò [...]

La forza dell'allitterazione («man mozza») e del reiterato troncamiento («man», «moncherin») conferma per un momento l'impressione. Se non fosse che l'alzarsi di quei moncherini accompagna un atto di enunciazione, sottolinea l'avvio del dire, e lo sottolinea clamorosamente, non appena con la scansione di un *digitus argumentalis*, bensì con quelle che dovrebbero essere le mani entrambe levate, a reclamare e imporre un ascolto senza distrazioni. Atroce caricatura di un gesto, di un intero contegno: levati in alto, i moncherini spargono sangue e lordano la faccia, la quale è in primissimo piano, anche per l'ulteriore allitterazione («fosca, / [...] facea la faccia»), e per il culminante sintagma «faccia sozza», dove riappare un epiteto chiave del canto, già in evidenza nel verso sovraordinato a tutta la rievocazione di questa fossa di Malebolge: «il modo de la nona bolgia sozzo». I moncherini rimarcano l'assunzione della parola e colorano la faccia che parla, con deformazione dell'*actio* oratoria, adesso che ad esprimersi, anziché un nobile portamento, è una maschera di sangue. Significherà qualcosa che Mosca è stato in vita uno dei cittadini autorevoli di un libero comune, e come tale è intervenuto in pubbliche o private riunioni, dove si trattava di persuadere non solo un singolo interlocutore, ma un intero consesso. Egli ha dunque esercitato una mirata eloquenza in uno dei tre generi oratori, il più squisitamente politico, quello deliberativo, e infatti ha dato il consiglio che doveva perderlo nel corso di un *meeting*, nella riunione di una consorteria, sollecitando e riscuotendo un consenso d'assemblea. La Firenze borghese, dove le scelte inerenti alla vita collettiva si assumevano nei dibattiti, ristretti o allargati, aperti o a porte chiuse, conosceva bene il peso dell'abilità oratoria; e qualche decennio dopo il convegno segreto degli Amidei costato la vita a Buondelmonte e l'anima a Mosca, questa città amante del discutere e del decidere dopo aver discusso si sarebbe accostata appassionatamente, tramite Brunetto Latini, all'insegnamento di Cicerone. Non aveva raccomandato, Cicerone, il valore della *pronuntiatio* e dell'*actio*, l'importanza del gesto che chiarisce il pensiero, del braccio proteso in avanti, del viso espressivo e parlante? In quel volgarizzamento e commento del *De inventione* che

è la *Rettorica* di Brunetto, si legge, entro la chiosa dello «sponitore» dedicata alla *pronuntiatio*, che occorre calibrare, adeguandolo all'argomento in questione, il «portamento della persona e delle membra», sicché l'oratore, al momento di proporre la pace, manterrà un «umile advenimento del corpo» e «le mani chete», mentre dovendo propagandare la guerra non esiterà a «levare la mano o per mostrare abondante animo o quasi per minaccia de' nemici»; e se nel dolore terrà «la testa inchinata, il viso triste», nella letizia mostrerà invece «la testa levata, il viso allegro»<sup>26</sup>. Ebbene, Mosca, adesso, non ha mani, non ha dita, protende la faccia lorda: la divisione da lui provocata con le parole intemperanti si ritorce su quei moncherini che si sforzano di amplificare ancora un appello; il sangue che ha incoraggiato a spargere, quando doveva consigliare prudenza e moderazione, si rapprende sul volto impegnato in un estremo conato oratorio.

Posto di fronte a un concittadino, Dante reagisce con un vigore finora inedito in questo canto, non potendo lasciare senza replica le parziali ammissioni di Mosca, il riconoscimento che la sua proposta è stata «mal seme» per «la gente toska». C'è ancora qualcosa da dire e Dante non esita: «E io li aggiungi: "E morte di tua schiatta"». L'esilio dei Lamberti, banditi in perpetuo da Firenze dopo la battaglia di Benevento e il crollo verticale delle azioni dei ghibellini, è a sua volta frutto del «mal seme» piantato nel conciliabolo degli Amidei, e se Mosca vuol rimuovere questo disastro di una stirpe, il pellegrino si sente in dovere di rammentarglielo. Come si sia potuto ridimensionare il peso della battuta di Dante fino a scorgervi compassione è un mistero (anche se il partito preso rappresenta un'insidia sul cammino di ogni continuatore del secolare commento). Quando il protagonista della *Commedia*, in questo o quell'incontro, prova effettivamente pietà (i casi non mancano), allora tramortisce, sviene, o comunque abbassa il viso, ha bisogno di una pausa prima di riscuotersi e riprendere l'intervista, sempre che sia ancora in grado di proferire verbo e non debba invece chiedere alla guida di continuare il colloquio in sua vece: l'assenza dal nostro contesto di qualunque segnale del genere, magari più debole, più discreto, dovrebbe pur mettere sull'avviso. E non vale appellarsi a un tono di grave riflessione, addirittura a una pronunzia in un *a parte*, quasi che Dante prendesse a parlare fra sé e sé, senza intenzione di essere udito; il tono deve pur conformarsi alla semantica, qui davvero inequivocabile, e non sussiste nel testo alcun segnale di pausa o di discontinuità tra le affermazioni del dannato e il commento del pellegrino, commento che irrompe in stretta correlazione

---

<sup>26</sup> BRUNETTO LATINI, *La Rettorica*, a cura di Francesco Maggini, Firenze, Galletti e Cocci 1915, p. 55.

sintattica sia con l'enunciazione di Mosca («E io li aggiunsi»), sia con i relativi contenuti («E morte di tua schiatta»). Senza dire che l'accezione più ovvia della didascalia «li aggiunsi» indica un rivolgersi alla controparte, proprio con l'intenzione che senta e accusi il colpo, come effettivamente avviene.

Tutto conferma l'insorgere di un rinfaccio, che sul piano formale è senz'altro pertinente al taglio stilistico basso del canto. Come in un'altra tenzone verbale dell'*Inferno*, quella con Filippo Argenti, il confronto tra il vivo e il morto vede la vittoria del vivo; ma qui Dante ha bisogno di una sola battuta per ammutolire il suo interlocutore, e anzi con l'esclusiva forza di quell'affondo ne determina senz'altro la brusca uscita di scena, col carico di un nuovo dolore («accumulando duol con duolo, / sen gio»). Ciò che deve pesare su Mosca non è soltanto lo sfacelo della Toscana, ma la rovina della propria schiatta: contribuendo al deteriorarsi dell'assetto di Firenze, egli ha posto le premesse della catastrofe dei Lambertini. Il sabotaggio della comunità civile è nocivo sia per l'insieme, sia per le sue componenti; lo insegnava il domenicano e fiorentino Remigio dei Girolami il quale, nel suo *De bono comuni*, declinava la dottrina aristotelica sui rapporti fra il tutto e le parti con gli occhi rivolti alla società, in specie quella comunale. Secondo Remigio, la salvezza della «civitas» è indispensabile alla sussistenza dei singoli «cives», a motivo della reciproca implicazione fra «totum» e «partes»: una volta annientata la città, non vi è più il singolo cittadino, ma allora – ulteriore e più preoccupante conseguenza – non vi è più nemmeno il singolo uomo, poiché l'uomo è tale se innestato nel tessuto sociale, giusta l'insegnamento del Filosofo nella *Politica*. L'aristotelismo di Remigio si specchia in una vicissitudine concreta e al tempo stesso fornisce i parametri per valutarla: «Ut qui erat civis florentinus, per destructionem Florentie iam non sit florentinus dicendus [...]. Et si non est civis non est homo, quia homo est naturaliter animal civile»<sup>27</sup>. Ora, la vicenda dei Lambertini, fulmineamente inquadrata da *Inferno* XXVIII, offre di questo plesso dottrinale un riscontro concreto, ne costituisce anzi una manifestazione fortemente radicalizzata: l'esilio perpetuo è alla lettera separazione della parte dal tutto, così come il declino a cui la famiglia di Mosca va incontro è materiale annientamento di questa porzione innaturalmente scissa. Mentre Firenze si disgrega spiritualmente per l'animosità fratricida, e i membri di questa *civitas* decomposta non sono più cittadini a pieno titolo, restando perciò al di sotto di una compiuta realizzazione umana, la

---

27 REMIGIO DEI GIROLAMI, *De bono communi*, 9, edizione critica in Emilio Panella, *Dal bene comune al bene del comune. I trattati politici di Remigio dei Girolami nella Firenze dei bianchi-neri*, «Memorie domenicane», n.s., XVI (1985), pp. 1-198, alle pp. 138-139.

schietta che viene fisicamente espulsa mostra nel suo estinguersi fuori dalle patrie mura l'estrema conseguenza di una simile deriva morale e politica.

## 5. DEL SUBLIME

Lo scarto tra l'episodio di Mosca e quello conclusivo di Bertran de Born è evidente; e viene marcato dal poeta stesso con due terzine di transizione squisitamente metadiscorsive, le quali indiziano il carattere particolarissimo della scena imminente. Il nuovo spettacolo, in effetti, si distanzia dagli altri, e per più di una ragione. Intanto, esso riesce non solo orrido, ma inverosimile, o meglio, ripresentando quel misto di orrido e di inverosimiglianza tipico di molte apparizioni della bolgia, rafforza il secondo dei due vettori: Maometto in marcia col torace aperto e le budella penzolanti fra le gambe è già naturalisticamente impossibile, così come lo sono Ali e Pier da Medicina<sup>28</sup>, solo che in tutti questi casi l'orrido domina a tal punto da assorbire entro sé l'incredibile, mentre in Bertran decapitato e con il capo in mano «a guisa di lanterna» l'incredibile assume un rilievo proprio, tanto che nelle due terzine metadiscorsive di cui sopra, il narratore non insiste che sul suo disagio a riferire qualcosa che avrà tutta l'aria di una menzogna. Con ciò, l'orrido è già in qualche modo smussato, se non altro perché non detiene più un'egemonia assoluta. Ma un suo più decisivo allentamento è provocato dall'eclissi della volgarità, di quel *sozzo* attivo da subito nel canto, e ancora riscontrabile nel ritratto di Mosca. Il modo con cui la condizione una e bina di questo dannato viene dipinta non si può dire ributtante, niente sangue, niente arterie tronche e sgocciolanti, niente nervi disgustosamente sfilacciati: la pressione inaudita del supplizio non comporta indecenza. Senza questa zavorra, si determina nel quadro atroce e nel sentire che esso suscita una sensibile verticalizzazione; tanto che De Sanctis non esitava a parlare di «sublime dell'orrore»<sup>29</sup>, formula a cui non sapremmo rinunciare, anche se avvertiamo la responsabilità di ripensarla.

Sintomatiche le fonti del prodigioso supplizio di Bertran, che sono state censite in maniera assai accurata, se non esaustiva, ma riescono ancora suscettibili di una messa a fuoco per quanto riguarda la qualità del loro apporto, il timbro di cui si fanno veicolo. Da una parte, concorrono all'invenzione dantesca devote leggende e raffigurazioni di santi dove l'uno o l'altro martire decollato – san Dionigi di Francia,

---

<sup>28</sup> L'inverosimile si attenua fortemente e si può dire sparisce in Curione e Mosca; risulta così più clamorosa la differenza di Bertran.

<sup>29</sup> DE SANCTIS, *Lezioni e saggi su Dante*, cit., p. 267.



san Lamberto di Saragozza e, in un'area più familiare a Dante, san Miniato di Firenze – reca con sé la testa separata dal tronco. Dall'altra, offre la sua suggestione un *auctor* della levatura di Stazio il quale, narrando nella *Tebaide* la furiosa insurrezione delle donne di Lemno contro gli uomini dell'isola, si sofferma, a un certo punto (V, 236-239), su una delle assassine, Alcimedea, con in mano la testa del padre decapitato, un «vultus» ancora biascicante un mormorio indistinto<sup>30</sup>. Ebbene, entrambi gli etimi sono scevri dall'inquinamento della volgarità e dello scatologico; e il secondo, più prossimo a Dante per quel «murmur» del capo spiccato dal busto, sembra configurare già esso un «sublime dell'orrore», per stare alla definizione desanctisiana.

Gareggiando con questi precedenti, e specialmente con Stazio, termine più adeguato di riferimento e di cimento, anche in forza dell'alta divisa epica, della caratura stilistica, del prestigio di scrittore canonico, Dante innalza il quoziente del prodigioso e del terribile, e non esita a mostrare una testa tenuta dallo stesso suo tronco e dotata di eloquenza; ancora una volta, non per approfondire le possibilità di un genere tradizionale, bensì per suggellare la trascendenza del poema sacro, dove l'inverosimile si giustifica in nome del soprannaturale. Un poema epico può legittimamente inquadrare una testa in mano a chi l'ha troncata, e con una forzatura ben ammissibile può cogliere su quelle labbra estinte un mormorio, prolungamento ed estenuazione di una vivente voce, magari sua eco nell'eccitazione ed allucinazione dell'omicida; ma solo un poema sull'aldilà può giungere all'esito del capo staccato dal busto e retto da questo, nonché tuttora parlante, un esito inattuabile all'interno del codice epico, nemmeno per aggiornamento e dilatazione delle sue coordinate, e consentito solo in forza di un salto da un codice a un altro codice, incomparabile, il quale rivendica un suo status privilegiato, e al tempo stesso non cede il requisito della veridicità, anche se la sua è una veridicità senza verosimiglianza. Anzi, senza giustificazione alcuna; almeno per quanto riguarda le dinamiche immediate che consentono la perdurante simbiosi fra i due spezzoni di quel corpo. Il poeta ignora il modo in cui il fenomeno strabiliante si produce; non ignora però che ogni sporgenza dell'aldilà, e questa fra le altre, ha una radice ultima ben nota, sicché la ragione che si smarrisce sul "come" immediato è in grado di captare quella causa originaria: «com'esser può, quei sa che s'è governa». Una sentenza perfettamente al suo posto in una testimonianza su un mondo soprannaturale. Ma si noti ancora: il passo più

---

30 Sono fonti già indicate da ZINGARELLI, *Bertran de Born e la sua bolgia*, cit., pp. 706-707; e successivamente riconsiderate da BELTRAMI, *L'epica di Malebolge*, cit., pp. 148-149, il quale ha approfondito in particolare la dialettica col passo della *Tebaide*.

lungo di cui Dante è capace non deriva soltanto dall'incremento, in sé e per sé, dell'inaudito, deriva anche e soprattutto dalla pedagogia trasmessa da quell'inaudito, che non vuole semplicemente eccitare una stupefazione epidermica, un puro shock più forte di un altro. Giungere, attraverso la sorpresa e lo sgomento, alla ragion pratica, che necessita illuminazione, è l'intento che presiede a tutto il canto. Detto questo, va finalmente formulata la constatazione decisiva: avvantaggiandosi degli etimi (l'agiografia da un lato, Stazio dall'altro), che proietta sì verso una nuova finalità, ma con accorta valorizzazione del loro originario colore, l'ammaestramento, adesso, non punta più sullo schifo, si affida invece al sublime dell'orrore, nuova leva pedagogica, non meno efficace.

Come si giustifica l'innalzamento di tono? Cominciamo dal fatto che Bertran ha sabotato, con la sua istigazione al contenzioso, il vincolo tra un padre e un figlio, resi «in sé ribelli». Si è rilevato che l'ottica selettiva di Dante esclude ulteriori dissidi suscitati dallo stesso incontenibile istigatore, gli urti tra l'uno e l'altro fratello della stirpe plantageneta<sup>31</sup>: conta qui soltanto l'attentato a un rapporto verticale, non quello a legami paritari, per quanto anch'essi fra consanguinei. C'è uno sfondo teologico che dà sostanza a un simile primo piano? L'autore della *Commedia*, è stato ancora detto, configura la vicenda di Enrico II e del Re Giovane avendo in mente un modello positivo e trascendente di relazione, il modello assoluto della Trinità, e in particolare delle prime due persone divine, il Padre e il Figlio, in perfetta inalterabile armonia, come dovrebbe avvenire anche fra i loro corrispettivi terreni, come sciaguratamente non è avvenuto fra i due Plantageneti<sup>32</sup>. Ignorare in un *theologus* come Dante sopratoni di questo genere sarebbe incompetenza; escluderli, vera e propria sordità rispetto alla cultura di lui e dell'intera sua epoca. E se il rapporto fra l'uno e l'altro Enrico è stato non l'imitazione bensì la contraddizione dell'archetipo celeste, nondimeno anche un siffatto stravolgimento meritava una restituzione decorosa.

Questa, comunque, è solo una prima approssimazione. Una volta ammessa l'analogia tra modelli eterni e corrispettivi riflessi temporali, tra rapporti trinitari e rapporti che coinvolgono gli uomini, occorre

---

31 Cfr. CRESCINI, *Il canto XXVIII*, cit., pp. 563-564.

32 Questa lettura in chiave teologica, con contrapposizione fra disarmonia terrena e concordia trinitaria, è stata dapprima suggerita, finemente, da GUGLIELMO GORNI, *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino 1990, p. 149, e successivamente ripresa da PAOLA ALLEGRETTI, *Canto XXVIII*, in Georges Güntert e Michelangelo Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis, I: Inferno*, Firenze, Cesati 2000, pp. 393-406, a p. 405.

subito aggiungere che essa si dà a illuminazione e fondamento di una relazionalità umana non solo privata. Nel caso di Enrico II e del Re Giovane, la polarità tra padre e figlio si cumula con quella tra sovrano e suddito, e la crisi non possiede solo una definizione familiare, ma insieme a essa una valenza pubblica. La rivolta è qui raddoppiato crimine, destabilizzazione tanto del microcosmo quanto del macrocosmo; e si può credere che proprio il "sociale" costituisca il punto di fuga verso cui è orientato il "privato".

Interessante ai nostri fini una pagina della *Monarchia* (I, v, 4-9) che esamina, coll'ausilio della *Politica* di Aristotele, il problema della guida necessaria a ogni gruppo umano, e prende a sondarlo partendo dalla base della piramide. In principio vi è la famiglia; e la famiglia gravita attorno al padre, da cui tutti gli altri componenti sono governati e regolati. Noto che, a differenza dell'originale aristotelico, cui basta indicare genericamente un anziano, Dante giochi il termine *paterfamilias*, e non meno notevole che egli insista sulla primazia incontrastata di costui, incontrastata s'intende in linea di principio, se non che proprio l'eventuale contestazione di questo assetto rigidamente gerarchico, magari esasperata in pretesa di parità, è la iattura più temibile:

Si consideremus unam domum [...] unum oportet esse qui regulet et regat, quem dicunt patremfamilias, vel eius locumtenentem, iuxta dicentem Phylosophum: «Omnis domus regitur a senissimo»; et huius, ut ait Homerus, est regulare omnes et leges imponere aliis. Propter quod proverbialiter dicitur illa maledictio: «Parem habeas in domo»<sup>33</sup>.

Ora, l'assolutezza della figura paterna è qui ribadita in vista di una conclusione politica; tant'è vero che il cenno alla famiglia inaugura una rassegna che tocca, in ben architettato crescendo, le aggregazioni via via superiori, vicinanza, città, regno, Impero. Primo gradino della scala, la famiglia, con il suo raccogliersi attorno al *pater*, consente di mostrare in maniera immediatamente persuasiva che l'autorità, ogni autorità, privata o pubblica che sia, non ammette una realizzazione collegiale, ma implica un unico riferimento, cui tutti devono senz'altro sottomettersi, pena la deriva dell'anarchia e dell'endemica conflittualità. E non è indifferente che proprio a proposito del regno si riaffacci l'ansia del conflitto rovinoso fra autorità concorrenti, ansia manifestata con una massima evangelica, ma non per questo meno coinvolta

---

<sup>33</sup> Si cita da DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di Prue Shaw, Firenze, Le Lettere 2009.

con l'attualità:

Si denique [consideremus] unum regnum particolare [...] oportet esse regem unum qui regat atque gubernet; aliter non modo existentes in regno finem non assecuntur, sed etiam regnum in interitum labitur, iuxta illud infallibilis Veritatis: «Omne regnum in se divisum desolabitur».

Il pernicioso disconoscimento del primato paterno (onde la maledizione «Parem habeas in domo») prefigurava il rifiuto dell'obbedienza al sovrano. Tutto lascia credere, fra l'altro, che questo rifiuto provenga non dal popolo, non dalla folla tumultuante in un'estemporanea *jacquerie*, bensì da un singolo che avanzi una pretesa di parità, se non addirittura di un proprio primato, e nessuno corrisponde a un simile identikit come un erede al trono in vena di scuotere la sua soggezione: è soprattutto costui che può determinare una divisione del regno in se stesso.

Non si comprende l'estremo segmento di *Inferno* XXVIII se si ignora la sua dimensione civile: si conclude in esso il sondaggio sulla disunione della società avviato con l'episodio di Pier da Medicina e svolto nelle due inquadrature successive. Ma si conclude esplorando il grado alto delle relazioni e convulsioni politiche, non appena, dunque, l'espansionismo di tiranni di provincia o l'astio fra partiti cittadini, bensì la spaccatura di un regno, con due contendenti che sono, l'uno e l'altro, dei sovrani, il più anziano tuttora in carica, il più giovane già incoronato re, in pegno della prevista e promessa successione. E quando entrano in scena i principi, il clima espressivo è tenuto ad adeguarsi, anche se il loro scettro gronda sangue.

Come integrare in questo diagramma le terzine devolute a Curione, che avevano già accostato il livello della monarchia, e anzi della monarchia universale? Singolare, invero, che quei versi infrangessero la continuità di un'analisi sui centri di potere urbano tra Romagna e Toscana, intaccando anche il crescendo dalla città al regno; non meno singolare che coinvolgessero l'Impero senza preoccupazione di innalzamento stilistico. Ma forse è la nostra ottica che deve subire un assestamento: *Inferno* XXVIII non verte senz'altro sugli incendi che devastano le comunità, ma addita anzitutto quanti accendono di volta in volta la miccia, e in questa prospettiva la *gradatio* si ricostituisce. Se Pier da Medicina, come ideatore di congiure, è presumibilmente adeguato ai nobili romagnoli cui avrà prestato i suoi felpati servigi, se Mosca dei Lamberti, in quanto autorevole consigliere, è di certo idoneo ai consessi dei magnati fiorentini, al contrario Curione, nel suo

mediocre profilo di tribuno della plebe, non pare in tutto e per tutto all'altezza di Cesare; lo scuote sì con perentoria franchezza in una congiuntura delicatissima, ma non guadagna per questo i più prestigiosi galloni dell'eloquenza. Restituendo ora questi seminari di discordie al loro ordine di comparizione e valutando il loro personale status e non solo l'orizzonte del loro agire, concluderemo che un cortigiano persuasore di intrighi non vale esattamente un focoso tribuno, a sua volta meno titolato di un membro illustre di una consorzeria comunale (fra l'altro più volte potestà). Lo scarto tra il bisbiglio che tesse il complotto, l'irruenza tribunizia e il ponderato scatto che conquista una radunanza di maggiorenti non è peraltro tale da suggerire un diverso trattamento espressivo per i rispettivi responsabili.

L'atmosfera cambia solo con Bertran. E a questo punto non è arduo cogliere il motivo più profondo della sua promozione. In causa è un nuovo ruolo legato alla parola, ma di livello incomparabilmente superiore: Bertran ha ben altre frecce al suo arco che sussurrate perfidie o slogan a effetto, egli è un poeta, e come tale possiede lo strumento linguistico culminante, perfettamente in linea cogli argomenti più gravi. Al contesto alto del regno, in cui si accampano sovrani e grandi feudatari, corrisponde finalmente un enunciatore seletto, l'interprete più reputato del dire sociale, in possesso di una risorsa comunicativa straordinaria, con cui può senz'altro rivolgersi a quei governanti illustri, incrementare (o avvilire) intere nazioni. E anche nell'oltretomba, le sue prerogative vogliono esser riconosciute.

Va sgombrato il campo, una volta per tutte, dall'ipotesi che qui sia condannato l'uomo e non l'artista, il feudatario legato ai Plantageneti e non l'artefice di spicco della lirica romanza. Se Dante ravvisa un reato di istigazione alla rissa, non può certo trascurare l'intersezione, in Bertran, di propaganda militarista e canto poetico, né può mettere in parentesi che il bellicismo era proprio la nota qualificante di quel magistero espressivo. Lo aveva stabilito egli stesso nel *De vulgari eloquentia*, entro il paragrafo sui tre *magnalia* e sui rispettivi primatisti, da assumere a esempio e modello (II, ii, 7-8)<sup>34</sup>: lì aveva innalzato Bertran a vertice ineguagliato della poesia della *salus*, citando uno dei suoi pezzi caratteristici, *No puosc mudar*. Citazione ben a proposito, se quel sirventese è un'apologia della guerra, vista quale rivelazione del valore, occasione di incremento morale e sorgente di reputazione imperitura, la reputazione meritata dal valoroso Riccardo Cuor di Leone e non dal fiacco e rinunciataro Filippo Augusto. Tra *De vulgari* e poema sacro, beninteso, un mutamento sussiste e non trascurabile; ma

---

<sup>34</sup> L'edizione di riferimento è DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in *Opere minori*, vol. III, t. I, Milano-Napoli, Ricciardi 1996<sup>2</sup>.

è mutamento del segno, positivo o negativo, premesso al medesimo referente. Il Bertran della *Commedia* resta innegabilmente poeta, quel poeta che ha affidato la sua definizione al canto delle armi, e viene adesso giudicato soprattutto per un fare che coincide con il dire.

Nessun dubbio che la frattura fra capo e membra, fra cervello e midollo spinale rispecchi il vincolo infranto fra persone assai intime, nonché fra loro gerarchizzate (bisognerà tornarvi). Resta da verificare se la raffigurazione dantesca non comporti anche una complementare allusione al consiglio che ha fomentato la lite, insomma alla parola, arma, nel bene e nel male, del poeta. Torniamo alla portentosa inquadratura. Ecco dunque il busto di Bertran andare insieme agli altri dannati:

e 'l capo tronco tenea per le chiome,  
pesol con mano a guisa di lanterna:  
e quel mirava noi e dicea «Oh me!».

[...]

Quando diritto al piè del ponte fue,  
levò 'l braccio alto con tutta la testa  
per appressarne le parole sue,  
che fuoro [...].

Per un verso, la testa è lume che salva i passi, avvista il solito e l'insolito; per l'altro, è voce che attiva l'interiezione lamentosa, nonché il discorso ampio e sostenuto (l'intervento di questo personaggio si svilupperà per quattro terzine, chiudendo l'intero canto, senza che si sovrapponga replica dell'*agens* o postilla del narratore). Ora, sulle due funzioni prevale gradualmente la seconda: nel momento in cui Bertran leva il braccio con la testa, non lo fa per vedere più da vicino Dante e Virgilio appostati in alto, sul ponte che scavalca la bolgia, ma per spingere fin lassù le sue parole. Il castigo di Bertran offende dunque il vertice del corpo come organo del dire, separando il volto – fonte dell'emissione verbale, vettore dell'eloquenza persuasiva –, dal naturale supporto del busto, e costringendo quel volto ad affidarsi a un supporto improprio, che si abbassa e si alza per assecondare le esigenze più elementari dell'interlocuzione. Tornano in mente la canna vermiglia, la lingua mozzata, i moncherini che sgocciolano sangue sulla faccia. La pena del perigordino è esattamente sullo stesso piano? Opportuno precisare che l'offesa ai veicoli fisico-spirituali dell'atto enunciativo è stavolta scevra di lordura repellente.

Quale tenore avranno gli effati di questo dannato che in terra ha prodotto testi di prim'ordine, transcendendo ogni insinuante ciarla o

concitata arringa, risultando semmai prossimo, in forza della sua *noblesse* espressiva, a Dante stesso? Ci verrebbe spontaneo cooptare una categoria strategica della narratologia, abbastanza acclimatata anche in sede di studi danteschi, quella della maschera linguistica del personaggio, ricostruzione di un'identità individuale attraverso il discorso<sup>35</sup>; tanto più che l'autore del poema sacro mostra di ricordarsi molto bene, in questo canto, del dettato bertrandiano, assunto come non irrilevante intertesto. I versi del perigordino ci si sono imposti più di una volta nella nostra analisi di *Inferno* XXVIII; adesso ascoltiamo le battute dello stesso Bertran, e ci aspetteremmo che suonino anch'esse come quelle che il cantore della *salus* usava dettare. Non è esattamente così, tuttavia. Gli enunciati di questo dannato sono certo sospinti a uno zenit di elaborazione, come si conveniva al suo mestiere di poeta<sup>36</sup>, ma distano notevolmente, sia per forme che per approfondimenti di contenuto, dagli esiti inconfondibili della sua specializzata officina. E a pensarci bene, si capisce. Il Bertran con cui ci stiamo paragonando non coincide esattamente con il celebre trovatore in lingua d'oc, intestatario di un ammirevole *corpus* di rime, e come tale consacrato dalla storiografia del *De vulgari*; al nostro cospetto sorge un inquilino dell'oltretomba, il quale è, come ogni suo pari, il compimento della sua personalità terrena, e conserva senza dubbio il se stesso di un tempo, ma entro una forma più alta. A differenza del suo *alter ego* mondano, infatti, il dannato della nona bolgia ha maturato una consapevolezza non mistificatoria del proprio operato, che adesso vede a partire dal giudizio di Dio. Ne deriva che il suo dire non può riuscire piattamente mimetico di quello di un tempo, come in una riproduzione inerziale, in un'eco scontata, ma conosce a sua volta un innalzamento; se il perigordino, diversamente da Piero, da Curione, da Mosca, possedeva nel mondo l'eloquenza poetica, e in grado già avanzato, adesso sarà proiettato verso un sublime del discorso.

Proprio queste gravi battute di Bertran – delle quali rimandiamo ancora per un momento l'analisi – mostrano d'altra parte il limite su cui la sua distinzione si arresta. Mentre rivendichiamo l'eccellenza di questo personaggio, sottoposto a trattamento terribile ma non laido, e ravvisiamo in lui il frequentatore di sovrani e il rimatore magistrale, dobbiamo ugualmente ammettere che in ogni momento della rappre-

---

35 Per l'applicazione di questa categoria alla *Commedia* dantesca, cfr. VITTORIO RUSSO, *Il romanzo teologico. Sondaggi sulla «Commedia» di Dante*, Napoli, Liguori 1984, pp. 55-67.

36 Cfr. POMPEO GIANNANTONIO, *Dante e i seminari di scandali e scismi*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXVIII (1979-80), pp. 45-63, alle pp. 62-63.

sentazione egli riesce comunque un fomentatore di scandalo, tanto da portare il marchio che gli spetta anche in quelle parole così alte che segnano il punto più avanzato a cui il suo poetare sia mai giunto.

Osserviamo intanto come il consueto appello con cui i dannati della nona bolgia chiedono attenzione alle proprie ferite, di norma in maniera gridata e isterica, si rivesta nell'intervento di Bertran di illustre decoro, prendendo a prestito una trenodia biblica, il passo celebre di *Lamentationes* I, 12 sulla desolazione di Gerusalemme devastata dallo straniero. Nel sostenuto esordio

[...] Or vedi la pena molesta,  
tu che, spirando, vai veggendo i morti;  
vedi s'alcuna è grande come questa [...].

non è certo difficile ravvisare il modello veterotestamentario:

O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est  
dolor sicut dolor meus [...].

E non è ancora tutto. Il passo biblico in questione era di notorietà grande, anche perché valorizzato dalla liturgia e dall'esegesi, pronte a ravvisare nell'Antico Testamento i presagi del Nuovo, e nel caso specifico a riportare la desolazione per la sventura di Israele al dolore per la passione e morte di Cristo. Ma a operare una tesaurizzazione di *Lamentationes* I, 12 era stata anche la poesia volgare, e per l'appunto la poesia di Dante, il quale si mostrava incline, nella sua stagione di rimatore amoroso, a risillabare l'amor sacro in accezione profana, o se si preferisce a screziare l'amor profano con tinteggiature religiose. Ecco l'*incipit* del suo sonetto per la partenza della prima donna dello schermo, vetusto sonetto invero, ma pur accettato successivamente dalla *Vita nova*:

O voi che per la via d'Amor passate,  
attendete e guardate  
s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio grave [...]<sup>37</sup>.

Dante attribuisce al Bertran escatologico ciò che lui stesso, Dante, ritiene altissima tensione stilistica, l'assunzione entro il proprio enunciato di tessere provenienti dal Libro per eccellenza, scrigno di forme, di moduli espressivi e naturalmente di precisi contenuti; anzi gli fa

---

<sup>37</sup> Si cita da DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Rizzoli 2009.



translitterare proprio il versetto biblico da cui a sua volta aveva preso le mosse nei paraggi del proprio libello giovanile. Il nuovo status oltremondano del perigordino è la piattaforma di un suo avvicinamento al magistero dantesco, da sempre orientato verso la stella polare della Bibbia. Si profila, per conseguenza, un fenomeno paradossale: se nell'esordio del canto e nelle successive inquadrature di squarci e mutilazioni Dante parla a volte come Bertran, al culmine poi del canto stesso, Bertran, apparendo in qualità di personaggio e prendendo direttamente la parola, si esprime invece come Dante, il Dante più austero e sacrale...

In realtà, il paradosso è più apparente che reale. In *Inferno* XXVIII, il dettato terreno del perigordino è sempre termine di un oltrepassamento che lo coinvolge e insieme lo sospinge verso un inedito orizzonte espressivo, funzionale al contesto escatologico; così non riesce in definitiva incongruo alla divisa stilistica del canto e alle sue procedure intertestuali che il trovatore in questione, una volta chiamato alla ribalta, accordi egli stesso la sua pronunzia a una chiave più nobile. Peraltro, il personaggio di Malebolge può entrare in questa scia secondo la sua misura, lui che è sì usufruttuario di una condizione oltremondana, ma di tipo deteriore; attesterà perciò, nella lingua della Bibbia e di Dante, la sua insuperabile miseria, e così tradirà lo scarto che da Dante comunque lo separa, impedendo una vera e propria immedesimazione. L'assunzione della stessa *langue*, la riproduzione di un atto di *parole* molto simile (al punto da poter essere scambiato, sulle prime, per una sorta di variante adiafora), non ammortizzano in realtà la differenza, finiscono anzi per sottolinearla. Il corteggiatore della donna dello schermo percorreva la «via» di «Amore», formulando appunto, all'albeggiare della sua produzione, una poesia della *venus*, ancora compromessa d'accordo con la sfera erotica (tanto da dare successivamente il passo a una più matura poesia della *virtus*), ma pure mirante a ritrovare il passaggio dall'eros alla carità; ebbene, Bertran non ha mai condiviso un simile orientamento, e anche adesso, nell'aldilà, ignora l'Amore, condannato a una diversa via della morte, e solo lungo quella incontrabile. Se il suo punto di osservazione si è innalzato, non ha oltrepassato però una certa soglia, ritrovando il Dio che affanna e non il Dio che consola, incontrando la giustizia divina ma restando al di qua della misericordia. Il suo, perciò, non è un «dolore» da accostarsi a quello biblico o magari a quello del giovane Dante; si tratta dell'esito di una «pena» inferta da un celeste tribunale, insomma del salario di una colpa.

Con ulteriore ricorso al paradigma biblico, Bertran aggancia quindi la sua vicissitudine terrena alla storia sacra, riportando lo scontro fra il

Re Giovane e il padre Enrico II alla sommossa di Assalonne contro Davide narrata nel secondo libro dei Re (II *Reg.*, XV-XVIII). La rievocazione del tragico contenzioso fra i due Plantageneti lievita così verso *l'allegoria in factis*: i personaggi contemporanei vengono polarizzati tipologicamente verso quelli ebraici e dotati, grazie a questo orientamento, del loro significato ultimo. Il procedimento discende dall'esegesi medievale della Sacra Scrittura e ne rappresenta una declinazione particolare: la forma consueta di tipologia prevedeva un'antiorità della prefigurazione (sempre veterotestamentaria) rispetto alla realtà prefigurata (sempre neotestamentaria), ma accanto a questa forma per dir così "classica" ve n'era appunto un'altra, la cosiddetta tipologia semibiblica<sup>38</sup>, nella quale il *typus* veniva cronologicamente dopo, cadeva fuori della Bibbia, appartenendo alla storia cristiana e magari all'attualità. Ebbene, un simile modo di procedere, ben attestato nella teologia e in genere nelle opere dottrinali, anche in quelle di argomento politico, era a Dante assai familiare; e a non dir altro, si ritrova nelle sue epistole ad Arrigo di Lussemburgo, con l'impiego, guarda caso, proprio del riferimento al regno di Israele e al re Davide (torneremo ad occuparcene). Visto che le epistole in parola sono posteriori alla prima cantica, dobbiamo concludere che in *Inferno* XXVIII Dante concede in prestito a Bertran un rinvio biblico che considera ancora sollecitante e che infatti non esiterà a riprendersi di lì a poco per sfruttarlo personalmente, a illustrazione e conferma di proprie posizioni.

Se non che, quello stesso racconto biblico che nelle epistole darà ragione a Dante, in *Inferno* XXVIII dà torto a Bertran. Se il Re Giovane è Assalonne, allora la sua non è la comprensibile rivendicazione di diritti conculcati, è invece una rivolta assolutamente illegittima e ingiustificabile; e il fatto che la storiografia moderna abbia rivisitato quella destabilizzante turbolenza recuperando, accanto ai diritti del padre, anche le ragioni del figlio<sup>39</sup>, il fatto che nella "innaturale" ribellione contro il proprio sangue si sia oggi riconosciuta una legge inesorabile, la dinamica disgregativa immanente al sistema feudale, per cui i grandi vassalli tendevano ad accrescere la loro autonomia (Enrico III era stato appunto creato dal padre duca d'Aquitania), ci consente in fondo di apprezzare ancor meglio, per contrasto, l'approccio di Dante e il ruolo che il testo sacro vi gioca. Dalla Bibbia discende sulla guerra fra l'uno e l'altro Enrico un giudizio assoluto, senza alcuna sfumatura, senza possibile appello, da una parte sta il bene, dall'altra il male, ed

---

38 Aderiamo alla terminologia di FRIEDERICH OHLY, *Tipologia semibiblica ed extrabiblica* [1976], in ID., *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino 1985, pp. 303-337.

39 Come rilevava già CRESCINI, *Il canto XXVIII*, cit., p. 563.

Enrico-Assalonne risulta irreparabilmente entro la zona in ombra. A questo punto, il ruolo dello stesso Bertran non può che coincidere con quello di Achitofèl, il consigliere di corte passato con Assalonne e determinato ad assecondarlo fino in fondo, una figura abbastanza in vista di quel tempestoso frangente, ma contro cui la narrazione biblica pronunziava un reciso verdetto, ravvisando nella sua sorte deplorabile di braccio destro poi inascoltato e messo in disparte – personale sconfitta entro la predestinata rovina di tutto il proprio schieramento – l'intervento di Dio, la vendetta celeste. Nella *Sacra pagina*, dunque, Bertran rinviene, al tempo stesso, l'antitipo di riferimento e una drastica sconfessione, che senza lasciargli alcun margine fissa il significato della sua condotta fuori da incertezze, concessioni, scusanti, non ve ne sono per Achitofèl, non possono sussistere nemmeno per colui che ne è progenie e *typus*:

Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli;  
Achitofèl non fé più d'Absalone  
e di David coi malvagi punzelli.

Se la menzione delle due coppie di principi obbedisce alla *variatio* del chiasmo (a «padre» e «figlio», vale a dire Enrico II ed Enrico III, seguono in ordine invertito Davide e Assalonne), la collocazione sintattica e metrica che spetta rispettivamente all'«io» che si confessa e al corrispettivo personaggio biblico risulta perfettamente identica, all'inizio della proposizione e del verso; senza dire dell'identità del predicato verbale («feci», «non fé più»), che la seconda volta anzi esclude un'eccedenza malvagia di Achitofél rispetto al suo emulo moderno.

Il sublime di Bertran trova allora la chiave adeguata di lettura; al netto di fraintendimenti non poco insidiosi per la corretta valutazione sia dell'episodio in sé, sia del canto in cui esso è innestato come strategico sigillo. La felice e non estemporanea indicazione di De Sanctis – il quale misurava sistematicamente la prima cantica con un organico diagramma di categorie estetiche, muovendosi tra il grado zero del «brutto» e l'apice, appunto, del «sublime» – restava in verità esposta a un equivoco. Nel sublime di Bertran si poteva scorgere un riscatto del personaggio, una sorta di catarsi del suo status (lo stesso critico irpino aveva parlato di un «disgustoso che si purifica e si idealizza»), insomma una sostanziale riabilitazione per via estetica di un contesto infernale; con svuotamento della sostanza morale del canto, o per lo meno di una eccedente porzione di esso. Non per caso, la critica novecentesca avrebbe avvertito con forza il problema dell'unità di *Inferno*

XXVIII, e cercato ripetutamente la soluzione, fino a battere vie diametralmente opposte: una marcata suddivisione in due segmenti discordanti (volgarità da una parte, nobile orrore dall'altra), oppure una ricucitura nel segno di una pervasiva dominante. Questa seconda prospettiva si è mostrata al tempo stesso più promettente e più ardua, scontrandosi con la difficoltà di accreditare un livellamento non facilmente difendibile. Il tentativo di espandere a ritroso la nobiltà del tono, riverberandola dal segmento di Bertran a tutto quanto precede, con volenterosa attribuzione di una presunta "serietà" agli altri scismatici, ha dovuto fare i conti coi vigorosi e resistenti germi bassocomici sparsi a profusione, ed è naufragato nell'impossibilità di effettuare una bonifica. Sicuramente meglio partire dal rigetto, all'inizio nettissimo, di una condotta inaccettabile e postulare nell'assoluta indisponibilità di Dante il filo rosso in grado di saldare l'insieme; solo che questo diverso e più plausibile sforzo di integrazione, perfettamente a suo agio nell'ampio settore del canto dove dominano il *sozzo* e la ripugnanza che esso ispira, deve poi misurarsi con la curvatura della scena di Bertran, senza ignorarne la peculiarità. Questa scena non si lascia ricondurre al clima dell'inizio; il che non è senza giustificazione, date le qualità del suo protagonista, che fra l'altro è l'unico trovatore presente in tutta la cantica (così come uno solo si staglia nel *Purgatorio*, e uno solo nel *Paradiso*). Ma possiamo trattenere una definizione romantica dell'esorbitanza dell'episodio senza destituire in tal modo quella costante etica che ci pareva atta a ricompattare il canto, o in altri termini senza implicare che il passaggio da una forma all'altra dell'orrore comporti in parallelo anche un passaggio dalla ripugnanza alla pietà? Forse sì, se insistiamo sul fatto che il sublime di Bertran si adempie come sublime del discorso in quei suoi enunciati di intonazione biblica, i quali assodano la statura culturale del perigordino senza però fornire attenuanti alla sua condotta, senza prestargli un'impossibile contrizione. Apertamente e costantemente echeggiata, la Bibbia consacra l'eccellenza di Bertran, il suo distinguersi dai compagni di sventura della bolgia, e insieme fissa la sua condanna, screditando in maniera inappellabile convinzioni e atti che solo un *trobar* mondano e tendenzioso poteva validare e addirittura propagandare. Troppo tardi l'intellettuale ha imparato a cibarsi del Libro per eccellenza, adesso il Verbo già negletto o incompreso può somministrargli esclusivamente un nutrimento amaro.

La pronunzia escatologica del perigordino tradisce il suo limite anche nel significante, attraversato da scompensi e incrinature. Si tratta di dissonanze che investono la metrica, come mostreremo privilegiando due campioni, ben rappresentativi di un contrappasso attivo

nella maschera formale del discorso. L'intervento di Bertran viene introdotto dal lamento «Oh me!», la prima espressione in assoluto di lui. Nel testo, tale espressione occorre una volta sola, ma presumibilmente l'autore suggerisce che essa era ripetuta: in «dicea: Oh me!» l'imperfetto esclude l'azione puntuale, e del resto «dicea» è supportato da «mirava», che indica continuità dell'atto. L'interiezione, in ogni caso, ha una pregnanza che va portata alla luce; meglio se attraverso la valorizzazione di tutte le sue facce, e non meno della dimensione fonica che di quella strettamente semantica. Uno dei commentatori trecenteschi, Benvenuto da Imola, sollecitato soprattutto dal senso ellitticamente scorciato, sciorina una chiosa prolissa, «heu miser! quam amara est pena mea inaudita», e finisce per dire molto meno. È che lo spessore del mesto bisillabo di Bertran dipende in gran parte dal gioco metrico-accentuativo, da quella collocazione in punta di verso, in decima e undecima sede, che produce di necessità il ritrarsi dell'accento sulla prima sillaba (e la rima con «come» e «chiome», che precedono). Ora, la *Commedia* conosce la forma *omè*, e fra l'altro la spende proprio nei dintorni, nella battuta di due ladri della settima bolgia, sbigottiti dalla metamorfosi del loro compagno Agnello Brunelleschi, che si fonde con un serpente: «Omè, Agnel, come ti muti!» (*Inf.* XXV, 68). All'altezza di *Inferno* XXVIII, comunque, non si consuma una sistole: l'interiezione viene nettamente separata in due monosillabi, «Oh me» (come confermano gli editori moderni, già Vandelli e poi Petrocchi), con l'esito di una rima franta (secondo la nota definizione, una serie appunto di unità lessicali distinte, posta artificiosamente sotto un unico accento, quello della prima di esse). Scomposizione non gratuita, visto che dal bisillabo *omè* risale alle due componenti originarie, fatte valere come unità autonome. Ma poiché nell'uso, l'uso del poema stesso, la fusione nell'unica parola, nell'interiezione bisillabica, si era consolidata, questo scindersi nei due nuclei primitivi, etimologici, è un fatto non pacifico, un vero e proprio spapolamento in due tronconi.

Analogo il caso del verso 135, «che diedi al re giovane i ma' conforti», definizione della colpa di Bertran e insieme vera e propria *crux* della metrica dantesca, per quella sua configurazione abnorme di endecasillabo a scansione deviante, con quarta e quinta sillaba entrambe toniche. L'irregolarità prosodica – che consente invero l'articolazione canonica in due emistichi, e non interviene ancora nel primo di essi, perfettamente a norma nel suo andamento di quinario tronco, ma infligge poi al tipo dell'endecasillabo *a minore* che sembrava profilarsi il *vulnus* di una quinta sillaba tonica a inaugurazione del secondo emistichio – ha dato luogo a più di un tentativo di normalizzazione. Sem-

bra già risentire di questa istanza la lezione «re Giovanni», assai diffusa nella tradizione manoscritta; una restituzione della prosodia ortodossa a scapito dell'originale e a detrimento della storia, una scelta per la metrica che oltre a sacrificare il testo liquida, poco dantesca-mente invero, i fatti. Ben più calibrata la proposta recente che, memore della locuzione «jove reis engles» adoperata da Bertran per Enrico II, e proprio nel *planh* per la morte di lui, un pezzo – come abbiamo visto – ben noto a Dante, emenda il verso in parola ipotizzando un'espressione occitanica, «Re Jove» (o in forma italianizzata «Re Gioven») introdotta dall'autore della *Commedia* sulla scia di *Si tuit li dol e fraintesa* dall'universalità dei copisti<sup>40</sup>. Stavolta il ritmo è salvato con l'apporto di una dottrina invidiabile, ma non è detto che l'esito sia all'altezza dell'attrezzatura con cui è ottenuto. La perplessità, del resto, investe alla radice la preoccupazione di costituzionalizzare in un modo o nell'altro l'insolito verso, quando la lezione *giovane* dovrebbe godere del privilegio della *difficilior*; tanto più che la scansione eslege – non così isolata nel *corpus* dantesco se trova una parziale analogia in *Un di si venne a me Malinconia*, 9 («vestito di novo d'un drappo nero», a schema 5<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, anche se *a maggiore* e con primo emistichio piano) – si candida a rivestire una funzione espressiva. La cesura che non articola armoniosamente l'endecasillabo, come pausa atta a esaltarne la fluidità ritmica, ma piuttosto lo spacca (con lacerazione, fra l'altro, anche di un sintagma organico quale «re giovane»), per restituire due spezzoni non combacianti, in attrito, in dissonanza, questa divisione del verso che facendo emergere l'emistichio sghembo dà quasi l'impressione di aver provocato proprio essa lo spigolo dell'accento in quinta sede, sembra ben adeguata traduzione, sul piano prosodico, della scissione cui è sottoposto Bertran.

Si dirà che tutto il canto presenta fenomeni del genere, estesi peraltro dalla metrica alla sintassi; ed è incontestabile. Ma adesso stiamo rilevando anomalie forti, e per di più situate entro una zona espressiva a se stante di *Inferno* XXVIII, nell'unico quartiere alto di questo agglomerato depresso: strappi in un tessuto pregiato, inceppamenti di un'armonia, insomma stimate che incidono un sublime del discorso. E non per caso, questo contrappasso che fende il corpo della parola assieme al corpo della persona, si accanisce sul *proprium* del verbo

---

40 È proposta che si deve a PICONE, *I trovatori di Dante*, cit., pp. 90-91. «Con l'introduzione di questa espressione occitanica», conclude lo studioso, «il verso scorre perfettamente». Ma l'accurata analisi metrica di MATTEO DURANTE legittima, senza ricorso a emendamenti, la scansione del verso con l'accento sulla quinta (*Sul XXVIII dell'«Inferno»*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a cura di Vitilio Masiello, 2 tomi, Roma, Salerno Editrice 2000, I, pp. 143-185, a p. 183).

poetico, sul suo vettore esclusivo, non condiviso, che non è la grammatica né la retorica, bensì, secondo una nota indicazione del *Convivio* e del *De vulgari*, la metrica, decisiva discriminante tra verso e *oratio soluta*. A un taglione siffatto Bertran non poteva sfuggire; lui che aveva mobilitato gli accordi poetici, tra parola e parola, tra verso e verso, a provocare, contro la loro natura, inimicizie.

## 6. GUERRA E PACE

È intuitivo che Dante, tratteggiando Bertran come anti-modello, si concepisca come il suo *pendant* positivo, sotto il rassicurante segno della pace. Se il *De vulgari* aveva rilasciato senza difficoltà il suo *imprimatur* alla poetica bertrandiana, avallando una celebrazione del conflitto come necessaria verifica etica, come tirocinio morale mai esaurito una volta per tutte, anzi da rinnovare senza le ansie dei timidi, il poema sacro ripudia l'equazione tra guerra e virtù, e con essa l'irrinunciabilità della guerra stessa, auspicando al contrario una fondata e duratura armonia terrena. Ma va meglio focalizzata, al di là, se possibile, di comodi luoghi comuni, l'accezione qui in gioco della lite e della concordia, nonché della parola che eccita l'una o l'altra. Converterà da questo momento in poi allargare la visuale e coinvolgere anzitutto gli altri due trattati danteschi, proprio per ridurre ulteriormente, coll'ausilio dei raffronti, i margini di genericità dei concetti sul tappeto. Quando Dante pensa la pace – vogliamo dire quella secolare, relativa all'umana civiltade –, la intende, almeno a partire dal quarto trattato del *Convivio*, secondo un preciso contenuto<sup>41</sup>. Annoteremo intanto che nel *Convivio*, come poi nella *Monarchia*, la pace appartiene all'ordine dei mezzi, dove gode peraltro di una posizione privilegiata, essendo la condizione suprema per l'accesso al fine, vale a dire la felicità di questa vita. Dall'una all'altra opera si svolge certo un processo di approfondimento, con innovazioni di peso, ma in questa sede possiamo prescindere, e limitarci a circoscrivere un nucleo che rimane sostanzialmente saldo e già caratterizza la peculiarità della dottrina dantesca. Quanto è indispensabile puntualizzare è che la minaccia alla pace, e dunque al predestinato fine della beatitudine terrena, viene dalla cupidigia, molla dell'aggressività e di tutte le turbolenze private e pubbliche, poiché non è possibile incrementare i propri beni senza recare offesa agli altri. A questa febbre, retaggio ineliminabile del peccato originale, si applica un antidoto, lo Stato, concepito come rimedio

---

41 Una solida base offre CESARE VASOLI, *La pace nel pensiero di Dante, di Marsilio da Padova e di Guglielmo d'Ockham*, in ID., *Otto saggi per Dante*, Firenze, Le Lettere 1995, pp. 41-63.

dell'umana infermità. Congiungendo in sé il sapere dei filosofi e il potere coattivo, lo Stato è in grado di imporre la giustizia e di assicurare in questo modo una pace ben fondata; la prima consentirà la seconda, che a sua volta garantirà il raggiungimento del fine. Si sorprende in questo snodo teorico, già ravvisabile in *Convivio*, IV, iv, 3<sup>42</sup>, e successivamente non più smentito, l'avvicinamento alla sensibilità e all'insegnamento di Agostino: l'istituto statale, piuttosto che esprimere una positiva dinamica umana, interviene su una natura degradata, che è frutto della Caduta. S'intende che, a dispetto delle utopie volenterose, dei preconizzati paradisi in terra scervi di ogni quadro normativo e istituzionale, l'azione di contenimento deve permanere ininterrotta, poiché il morbo non è veramente guarito, la natura resta *lapsa*, e la marea della cupidigia lancia i suoi flutti contro la diga edificata a suo freno, minacciando di sgretolarla e di dilagare nuovamente, a rovina della vita associata. Postilla non indifferente che ci è stata già fornita dalla *Monarchia*: il governo di un'aggregazione privata o pubblica non consiste mai in una collegialità, al contrario coincide sempre con un unico reggitore, che poi è regolarmente l'anziano, equivalga al *paterfamilias* o al monarca regnante, sicché l'insubordinazione a questo "uno" aureolato dalla maggiore età è del tutto ingiustificata, più precisamente (aggiungiamo) è un'ulteriore manifestazione di cupidigia.

La *Commedia* è sulla medesima lunghezza d'onda; solo che non contempla soltanto la polarità in sé e per sé fra conflitto e concordia, ma anche quella tra un tipo e l'altro di militanza letteraria. Bertran, con la sua poesia, ha promosso l'antagonismo e la morte, Dante intende imboccare un altro percorso, ma questa constatazione riesce ancora troppo vaga; è dato specificarla, oltrepassandone la genericità, fino a stabilire cosa esattamente significhi, nella prospettiva dantesca, una pronuncia disgregatrice e una diversa pronuncia costruttiva? L'imperativo categorico che sta di fronte allo scrittore è senza dubbio, per Dante, supportare la pace, ma questo significa denunciare la cupidigia e fiancheggiare l'autorità che può e deve tenerla a freno, dando corso alla giustizia e al riposato viver dei cittadini. In questa luce, Bertran appare un anti-modello non solo per il suo bellicismo, ma per la scelta della parte sbagliata. Schierandosi col figlio e non con il padre, a fianco del vassallo e non del sovrano, il rimatore provenzale si è fatto portavoce dello spirito di eversione e della *libido dominandi*, orientando la sua poesia allo scopo esattamente opposto a quello dovuto. Al contrario, l'intero progetto della *Commedia* nasce dalla convinzione che è urgente, in un momento di intollerabile caos, per l'arroganza della

---

42 L'edizione di riferimento è DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, 2 voll., a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere 1995.



lupa e la debolezza di chi governa, schierare la poesia contro la bestia famelica, il che significa volgerla a sostegno dell'autorità legittima, cui veramente spetta il compito di garantire il diritto e l'ordine.

Dante, per conseguenza, non può concedere al reputato collega alcuna assoluzione. E non dà credito alla finale penitenza di Bertran, agli anni da lui trascorsi nell'abbazia di Dalon; e dire che siffatta conclusione della biografia del perigordino, rimasto con il cuor saldo nel chiostro dove aveva deciso di fermare i piedi e infine spirato coi migliori conforti tra quelle sante mura, si prestava a esemplificare la nozione dantesca di «senio», il segmento terminale dell'esistenza in cui, secondo il *Convivio*, ci si ritira dal mondo per volgersi esclusivamente a Dio. Ma figure incompatibili col sistema politico di Dante, come il signore di Hautefort e *mutatis* come Guido da Montefeltro, suggeritore del teocratico Bonifacio VIII, non trovano riscatto nelle loro tarde orazioni.

Siamo sulla buona strada per intendere come mai Dante, severo censore di Bertran, si sia poi concepito ed esplicitamente posto, in un celebre appello ad Arrigo VII di Lussemburgo, quale inveramento di Caio Curione. Primo chiarimento indispensabile: il tribuno della plebe ardito al cospetto di Cesare può implicare o un tema morale o un tema politico, e occorre di volta in volta individuare quale dei due sia effettivamente in gioco, pena l'attribuzione a Dante di incongruenze o di palinodie che in verità non gli appartengono. È fuorviante chiedersi se l'antipatia di *Inferno* XXVIII nei confronti di Curione tradisca un residuo dell'antico guelfismo dantesco, che sarebbe ancora attivo nella prima cantica, e che solo alla discesa di Arrigo cederebbe a un compatto credo imperiale, il credo del *Purgatorio* e delle epistole politiche. La leggenda critica di una prima cantica se non guelfa perlomeno semi-guelfa, espressione di una fase a se stante della concezione socio-politica di Dante, è da tempo e irreversibilmente tramontata. E la dannazione del tribuno filo-cesariano vuole esser letta in chiave morale, coinvolge l'intenzione soggettiva dell'atto, e non le conseguenze che ne sono scaturite. Al tribunale di *Inferno* XXVIII, che vaglia le coscienze, Curione appare determinato a sparger zizzania fra il Senato e Cesare, e per motivi davvero poco edificanti, vendicarsi di una condanna all'esilio inflittagli appunto dal Senato e lucrare un rientro nell'urbe al seguito del generale vittorioso. Dante, infatti, rimarca la condizione di esule del tribuno con un inciso ben scandito, che ha tutta l'aria di indicare non solo un antefatto, ma una vera e propria causa: «questi, scacciato, il dubitar sommerse / in Cesare». L'assegnazione alla nona bolgia di questo consigliere gonfio di livore e cupido di rivalsa non reca dunque alcun supporto all'implausibile tesi di una prima cantica con-

dizionata dai sentimenti guelfi di un tempo, e ancora diffidente tanto verso l'Impero ideale quanto verso l'Impero dei Romani. L'intenzione malvagia di Curione nulla toglie all'oggettivo risultato politico, quella discesa di Cesare su Roma che doveva condurre, sia pure attraverso una dolorosa guerra civile, alla *pax augustea* e alla chiusura del tempio di Giano; semplicemente, tale risultato, in *Inferno* XXVIII, non viene posto sotto i riflettori. È forse un'omissione sospetta? Il mancato encomio dell'aquila in volo da Rimini verso Roma indizia una scarsa partecipazione di Dante, di questo Dante, alle gesta del sacrosanto segno? Ma nel contesto in esame, l'arma dell'argomento *ex silentio* si lascia brandire piuttosto in favore dell'Impero che a suo svantaggio: se nel momento in cui si processa un ambiguo seguace latita ogni inquadramento del generale diretto verso l'urbe, è proprio perché si vuole evitare che il discredito allunghi la sua ombra e coinvolga, insieme all'accollito, anche il *leader*. Dante, peraltro, è a tempo debito abbastanza eloquente: i primi due canti dell'*Inferno*, base narrativa e dottrinale imprescindibile, edificano un pantheon in onore di Enea e del «buono Augusto», di più, assumono la monarchia dei Romani entro il piano provvidenziale di Dio, all'interno dell'economia della Redenzione; analogamente, l'ultimo canto destina Bruto e Cassio alle fauci di Lucifero, e la sanzione, che inabissando i traditori rivendica il buon diritto del tradito, è riconoscimento proprio di Cesare, e nel momento in cui ha in mano, a Roma, il supremo potere.

Con l'Impero entra in gioco – a far data già dall'*Inferno*, anzi dal quarto trattato del *Convivio*, che con tutta probabilità precede di poco la stesura della prima cantica – un fattore di enorme importanza per Dante. L'Impero è la posta decisiva, poiché – come spiega il trattato volgare con un'ampia argomentazione, che potrà essere in seguito integrata, ma non rimessa in questione – le comunità politiche minori, si tratti della città o del regno, non sono in verità autosufficienti, e non basterebbero da sole a tenere a freno la brama di avere e di potere, anzi ne diverrebbero esse stesse altrettanti vettori, rivaleggiando accanitamente fra loro, con trasposizione della zuffa tra gli individui nella belligeranza tra gli stati. Solo la monarchia universale, esente da ogni ambizione espansiva e per converso dotata di un superiore deterrente militare, risulta efficace contravveleno a *cupiditas*, alla sua pervasiva virulenza che guasta non meno le nazioni che i singoli cittadini; ed è nel seno di questa monarchia coestesa al mondo che le entità statuali minori ridivengono plausibili, come altrettante articolazioni di un governo sovraordinato. Ora, se l'unica pace possibile è quella garantita dal rientrare dei particolarismi in una cornice di universalismo politico, ne viene che il compiuto *defensor pacis* è, nella pro-

spettiva dantesca, l'apologeta dell'aquila. Ciò che Dante si prefigge di essere, secondo guise diverse ma complementari, in tutte le opere della maturità, dal *Convivio* (o per lo meno dal quarto trattato del *Convivio*) in poi; fino a sottoscrivere, quando gli appare necessario, l'esortazione che sbloccò l'esitare di Cesare, anzi fino a reiterarla a sua volta.

L'inattesa mossa si determina nell'epistola VII, la seconda diretta ad Arrigo. Qui, come nelle altre missive allo stesso destinatario, il discorso reagisce a una contingenza impellente – le truppe imperiali finalmente nella penisola, una coalizione guelfa attivamente ostile –, e dà forza alla funzione conativa; in particolare, l'epistola in parola si prefigge di scuotere il nuovo Cesare, di sospingere quel lento giustiziere verso Firenze, fulcro di un'opposizione che non si debella nella Padania, dove l'armata imperiale indugia, ma nel quartier generale del guelfismo, nella roccaforte dei Neri in combutta con l'Angiò. L'obiettivo della persuasione, peraltro, non debilita la tensione stilistica, semmai la vincola a una retorica alta, in grado di galvanizzare l'impegno ortatorio con un cospicuo quoziente espressivo, alimentato dai testi più illustri della letteratura<sup>43</sup>. Cade in un quadro siffatto il richiamo alle parole di Curione a Cesare. È bene intendersi: Dante ammantato di panni reali e curiali nella sua *performance* al cospetto di un destinatario tanto ragguardevole, non sta semplicemente ricalcando le orme del prosaico tribuno della plebe, sta invece citando Lucano: a Curione, già penalizzato con un sempiterno silenzio nel fondo di Malebolge, viene sì restituita la voce, ma soprattutto viene ridato il solenne latino, nonché il prestigioso esametro epico, ed è questa nobile dizione a esser presa a prestito dal ben attrezzato epistografo. Resta che il pressante invito a Cesare sortisce adesso un pieno avallo, di più, un'inopinata rinascita. Ed è inevitabile che il lettore reduce da *Inferno* XXVIII provi sconcerto vedendo Dante riattivare con le sue proprie labbra una *vox* che egli stesso aveva in precedenza tacitato – «intonet iterum vox illa Curionis in Cesarem»<sup>44</sup> –, nonché trascrivere sullo striscione da lui sciorinato in faccia ad Arrigo la fatidica esortazione all'agire tempestivo, «tolle moras: semper nocuit differre paratis». Inopinata amnistia di una malvagità giudicata dapprima imperdonabile, anzi riabilitazione con formula piena del reprobato, promosso addirittura ad esempio suscettibile di imitazione?

---

43 Ha impostato con equilibrio il rapporto tra interventismo e retorica nelle epistole politiche LINO PERTILE, *Dante Looks Forward and Back: Political Allegory in the Epistles*, «Dante Studies», CXV (1997), pp. 1-17.

44 Si cita da DANTE ALIGHIERI, *Epistole*, a cura di Arsenio Frugoni [ep. I-XII] e Giorgio Brugnoli [ep. XIII], in *Opere minori*, III/II, Milano-Napoli, Ricciardi 1979, 1996<sup>2</sup>.

Dante si permette talvolta di cambiare radicalmente idea sulle personalità che lo impressionano; ma in questo caso non ha esercitato un vero e proprio revisionismo, non ha dettato una smentita delle precedenti dichiarazioni. *Pamphlet* che aspira al folto della mischia, l'epistola mobilita la *vox* di Curione rivolgendosi esclusivamente alla dimensione politica del suo consiglio, l'unica dimensione pertinente in quella circostanza e in quel testo. La *Commedia* è una summa dei generi letterari, e come tale può alternare il sondaggio morale e il proclama civile, privilegiare in un determinato momento il primo riservandosi di dar spazio successivamente al secondo; del resto, all'epoca della prima cantica (stesa all'incirca fra 1306 e 1309), c'è sì in Dante un'opzione per l'Impero, ma non c'è ancora sulla scena un imperatore in marcia verso Roma, un emulo di Cesare cui dire «tolle moras». La nostra missiva invece, al pari delle consorelle dedicate al medesimo destinatario, incarna un genere squisitamente politico, che è divenuto, negli anni di Arrigo, assolutamente attuale, in presenza di questo *rex Germaniae* volenterosamente accorso a drizzare l'Italia, ben degno di stima, consenso, supporto, e all'occorrenza anche bisogno di energici ammonimenti. Facendo proprie le parole del tribuno di parte cesariana, l'incandescente epistola consente peraltro una migliore comprensione della coscienza che Dante aveva complessivamente del suo ruolo di scrittore; irresistibilmente chiamato – sia nelle accelerazioni della storia, sia nei suoi momenti di riflusso, tanto nelle opere in forte intersezione con la contingenza, quanto in quelle di tenore più contemplativo – a misurarsi insieme con l'ideale e il reale, i principi e gli eventi.

La sconfessione di Bertran in *Inferno* XXVIII non comportava sostituzione dell'*armorum probitas* e della poesia della *salus* con una timida remissione e una profezia disarmata: Dante non si è mai compromesso con un irenismo indiscriminato o peggio arrendevole (e lo confermerà, nella sezione più rarefatta e teologale del poema sacro, l'epica dei canti VI e XVIII del *Paradiso*). Ma questa presa d'atto tocca ancora la superficie e non la profondità della posizione dantesca, e non rende in tutto giustizia a una ben calibrata dottrina della convivenza fra gli uomini e delle responsabilità civili – tutt'altro che nebulose – dell'intellettuale. Se le armi veramente legittime sono quelle di Cesare, se il benessere temporale si fonda sull'ordine instaurato da lui in vista del fine terreno, ne viene che la parola a servizio dell'autentica "salute" mondana è quella in favore dei vessilli imperiali; la conseguenza che il *De vulgari* non aveva ancora tratto, mancando di agganciare la categoria della *salus* – elaborata a partire dalla produzione trobadorica – a una riflessione politica a quella fase ancora *in fieri*, anche se già

decisamente orientata verso un orizzonte non più guelfo (basti pensare all'elogio di Federico II e di Manfredi che lo stesso trattato non esitava a rilasciare). Ora, questa parola potrà al limite giustificare e se necessario persino incoraggiare la guerra dell'imperatore a tutela del suo buon diritto; anche così, sarà una parola a pro della pace, anzi l'unica possibile in presenza di una rivolta contro l'unico reggitore del mondo. Agli occhi di Dante, non è seminare discordia invitare il monarca universale a dissolvere l'ostruzionismo guelfo, una simile esortazione, al contrario, indica la via d'uscita dalla voragine in cui è precipitato il bel paese riluttante al freno imperiale. Il rilancio della *vox* di Curione nell'epistola ad Arrigo, quell'immedesimazione a prima vista così sorprendente con l'elettrico motto di un personaggio già spedito all'Inferno, e proprio per la suddetta esternazione, si rivela in definitiva un tassello di un sistema organico, e contribuisce a svelarne la logica. Certo, è qui in gioco un sistema "mobile" che, una volta costituitosi nel quarto trattato del *Convivio*, si ripropone nei testi successivi esplicitando tratti dapprima sottintesi, oppure producendo sviluppi originariamente solo potenziali. Un'evoluzione dovuta anche – perché non ammetterlo? – al confronto con il nuovo suscitato dalla storia. Ma le acquisizioni posteriori si incastrano nelle premesse già poste, e spesso l'impressione è che ne costituiscano le conseguenze inevitabili, specie a margine di determinati avvenimenti: l'esultanza per l'imperatore presente e l'attenzione al suo difficile percorso rispondono alla coscienza dell'imperatore necessario.

La tuba dei classici, nelle missive in oggetto, è corroborata dal santo suono della Bibbia che, pulsando con una intensità non usuale, determina un salto di qualità, integrando epistolografia e profetismo. In forza di una mirata convocazione di lacerti scritturali, Arrigo è circondato di una luce messianica; qualche studioso, infatti, ha situato in questi scritti la nascita di un vero e proprio messianismo imperiale, che potrebbe avere peraltro la sua coperta avvisaglia nella profezia del Veltro di *Inferno* I<sup>45</sup>. In ogni caso, vengono mobilitati, nelle epistole, lacerti biblici relativi a Cristo, con l'intenzione di avvalorare, in maniera esplicita e avvolgente, una conformità del nuovo Cesare al Messia redentore del mondo. La suggestione di simili intertesti non deve comunque sviare l'adeguata intelligenza del compito affidato ad Arrigo: l'indistinzione tra il soldato e il prete, tra il *regnum* e il sa-

---

45 Cfr. rispettivamente JOHN A. SCOTT, *Il mito dell'imperatore negli scritti danteschi*, in Michelangelo Picone e Tatiana Crivelli (a cura di), *Dante. Mito e poesia*, Firenze, Cesati 1999, pp. 89-105, alle pp. 94 sgg.; SERGIO CRISTALDI, *Inchiesta sul Veltro*, in Sergio Cristaldi e Carmelo Tramontana (a cura di), *L'opera di Dante fra Antichità, Medioevo ed epoca moderna*, Catania, Cuecm 2008, pp. 125-233.

*cerdotium* è quanto di più lontano si possa immaginare dall'affilato ragionamento di Dante. Il novello messia libererà gli uomini

not from their sins *tout court* like Christ, bur from the political sins of *cupiditas* and the *libido dominandi* which prevent political stability and impede the individual's progress towards happiness<sup>46</sup>;

o se si vuole, li libererà da quei peccati politicamente, secondo i modi e i mezzi che si addicono appunto al monarca e al condottiero. Non per caso, accanto al modello o meglio all'antitipo centrale, che è Cristo, ne appare un altro non meno pertinente, il re guerriero di un bellicoso Israele. Questo sovrano in armi – poteva accadere diversamente? – è Davide, il Davide difensore del suo popolo e martello dei Filistei, contro i quali egli muove guerra in obbedienza a un inderogabile deliberato divino, senza alcuna riluttanza mascherata da pietà per il nemico. E c'è dell'altro. La figura biblica con cui Dante a questo punto si identifica è tutt'altro che mansueta e per nulla incline a instillare condiscendenza: il corrispettivo virtuoso di quell'Achitofèl campeggiante in *Inferno* XXVIII come consigliere maligno è nell'epistola VII il sacerdote Samuele, colui che insofferente esortava Saul a muovere contro gli Amaleciti, troncando ogni titubanza. Sono gli imperiosi paramenti di Samuele che l'autore della missiva si compiace infine di rivestire, senza soverchia soggezione verso la maestà in angustie di un Arrigo impaludatosi in Alta Italia, cui giova adesso uno stimolo all'azione, non certo un encomio servile:

Precaveant sacratissimi regis alta consilia, ne celeste iudicium Samuelis illa verba reasperat: «Nonne [...] misit te Deum in via et ait: Vade et interfice peccatores Amalech?» Nam et tu in regem sacratus es ut Amalech percutias et Agag non parcas [...].

Il Lussemburghese è avvertito: la riluttanza di Saul a sterminare gli Amaleciti gli doveva costare il regno, trasferito da Dio a Davide, sempre per mezzo di Samuele; come l'epistola non ricorda espressamente, come ogni lettore medievale sapeva a menadito.

Se i due riferimenti danteschi a Curione, estrapolati entrambi dai rispettivi contesti, potevano lasciare uno strascico di dubbio, e addirittura insinuare il sospetto di un'opposizione tra la prima cantica e le

---

<sup>46</sup> Così CLAIRE E. HONNESS nella sua introduzione a DANTE ALIGHIERI, *Four Political Letters*, London, The Modern Humanities Research Association 2007, pp. 5-41, a p. 32.

missive ad Arrigo, il coinvolgimento di Davide e di Samuele nell'epistola VII toglie definitivamente una simile perplessità. Tanto in *Inferno* XXVIII quanto nella missiva in parola vi è un'adesione al principio monarchico, sempre rispecchiato in Davide, nonché un'individuazione del ruolo strategico del consigliere, sempre esemplificato in personaggi a Davide assai prossimi (sui quali pende, in un caso come nell'altro, il medesimo criterio di giudizio, la fedeltà al trono). Si capisce che da una parte figure un conflitto dinastico e dall'altra uno scontro tra nazioni, ma il re tradito dal suo successore e il re alla testa del suo popolo contro la minaccia dello straniero appartengono alla stessa impostazione dottrinale, o per usare una precisione maggiore, a due momenti successivi di quella impostazione, che risultano però tra loro convergenti. Tant'è vero che l'accusa contro Achitofèl lanciata da *Inferno* XXVIII trova un esatto *pendant* nella celebrazione di Samuele promossa in seno all'epistola VII: non si è annullata, per successivo ripensamento, la casella preesistente, se ne è attivata una disponibile, e in ossequio alla medesima istanza di fondo. Quanto a Curione, sta oggettivamente sul piano di Samuele, anche se il suo ardire che promuove l'Impero non vale per questo a salvare la sua anima.

Non è detto poi che nell'epistola il motivo familiare non si faccia strada. Intanto, Dante celebra qui il figlio di Arrigo, il «regius primogenitus» Giovanni, il quale è pronto, «vestigia magni genitoris observans», a infierire leoninamente contro i rivoltosi, salvo risparmiare quanti si sottomettono; bell'esempio di rampollo ligio alle consegne paterne ma non per questo inficiato da fiacchezza. Giovanni è perciò meritevole di un corrispettivo eroico, ben diverso, certo, da Assalonne, ma pur sempre adeguato a un principe valoroso, e sarà il corrispettivo rappresentato da Ascanio («nobis est alter Ascanius»), fedelmente e vigorosamente al fianco di Enea nella campagna contro i Rutuli. In secondo luogo, lo stesso confronto politico-militare di Arrigo con la Firenze dei Neri, la quale giustifica la sua posizione anti-imperiale adducendo pretesti infondati, e si fa scudo tendenziosamente del legame con Clemente V (il quale, invece, ha avallato la venuta di Arrigo in Italia), viene reso con una metafora familiare. Avanzata con discrezione, per la verità: in tutta l'epistola, una esplicita connotazione dell'imperatore in termini paterni è assente<sup>47</sup>. Ma la lacuna ha l'aria di essere voluta, anche perché spicca l'appellativo «pater patrum» attribuito a Clemente; si ha insomma l'impressione che Dan-

---

47 Adombrata invece un'attribuzione di Arrigo al paradigma del Cristo-sposo, il quale ricovera nel suo saldo amplesso l'umanità esposta e inerme. Cfr. PAOLA NASTI, *Favole d'amore e «saver profondo»*. *La tradizione salomonica in Dante*, Ravenna, Longo 2007, pp. 143-145.

te, in un momento in cui le due guide sembravano concordi, in cui il pastorale rispettava la spada e non tentava di congiungerla a sé, volesse evitare ogni interferenza fra i titoli spettanti al potere civile e quelli riservati all'autorità religiosa. Eppure, la metafora tenuta fuori campo continua a premere e l'opportunità di contenerla si risolve in una sua nuova, incisiva riedizione, che include anche quell'ulteriore termine che è il pontefice. Intenta a infettare l'Arno, l'infida Firenze non si abbevera al Po, presso cui Arrigo attualmente dimora, né si disseta al Tevere imperiale, dove il Lussemburghese verrà incoronato; eppure essa è figlia di Roma, s'intende la Roma politica, il centro ideale, anche se attualmente non effettivo, della *monarchia universalis*. Il colpo di pollice ha leggermente spostato l'immagine, conservandone tutta la pregnanza: vipera «versa in viscera genitricis», Firenze, aguzzando contro l'urbe le corna della ribellione, «matrem viperea feritate dilaniare contendit»; quanto alla sua eccessiva, morbosa inclinazione per Clemente pontefice e padre (inclinazione che Clemente non ricambia né giustifica), essa va rispecchiata nella passione incestuosa di Mirra per il genitore Cinira. Dalla compressione del motivo, è scaturita in realtà una sua efficacissima *variatio*; sempre ligia comunque all'assioma che la prole non deve sfidare chi l'ha generata e ha il compito di governarla, se necessario di punirla. In definitiva, anche Dante interviene col suo consiglio nei rapporti tra il vertice (Roma) e la base (Firenze) di una gerarchia familiare, e interviene tutt'altro che irenicamente, solo che il suo incitamento si presenta ai suoi occhi come un contributo alla pace.

## 7. SOCIETÀ COME CORPI

Ritrovando adesso *Inferno* XXVIII per proporre una valutazione riassuntiva, non riusciamo a scostare quella sua impressionante dimensione fisica. Si tratta di un segno, lo abbiamo detto, di un significante che vale per il significato a cui rinvia; ma perché quel significante, e per quale motivo così accentuato? Possediamo solo l'inizio della risposta, non ancora tutta la risposta: coloro che hanno diviso devono patire il dovuto contrappasso, ma va pur spiegata un'evidenza così lancinante concessa alla legge del taglione, legge sempre contemplata, certo, nella cantica, ma non necessariamente con una simile enfasi sul dato materiale. La traccia di una soluzione sta, a nostro avviso, in una certa percezione – che Dante condivide col suo tempo – del fenomeno comunitario. Occorre mettere in conto che per la sensibilità medievale, e tanto più decisamente quanto più essa evolve verso le sue manifestazioni mature, la Chiesa e lo Stato sono



senza dubbio comunità spirituali, ma sono al tempo stesso e indissolubilmente comunità concrete, termine di un'effettuale appartenenza<sup>48</sup>. Di qui il successo dell'immagine del corpo quale designazione metaforica del fenomeno comunitario, della sua integrazione e armonia; se un precedente di tutto rispetto si rintraccia nella *Repubblica* di Platone – dove la città ideale ha un re che ne costituisce la testa, gli agricoltori che corrispondono al ventre, i custodi equiparati ai piedi – è la cultura medievale a sancire questa equazione tra microcosmo e macrocosmo, non senza svolgerne ampiamente le potenzialità. Per cominciare, la Chiesa non è una somma di individui che vivono autonomamente la propria fede, e nemmeno una labile colleganza di anime affini, è invece un corpo, sia pure *sui generis*. L'immagine risuonava già nel Nuovo Testamento: secondo l'insegnamento di san Paolo, Cristo è il capo e i suoi sono le membra, in un'unità che comprende una molteplicità di funzioni, ma che in questo suo articolarsi rimane strettamente organica (*Rom. XII, 4-5, Col. I, 18, Ef. II, 16*, ma i rinvii si potrebbero moltiplicare). Dal XII secolo, inoltre, la Chiesa veniva denominata *corpus mysticum* di Cristo, sintagma in cui l'aggettivo intendeva non già allentare il sostantivo, ma segnalare la differenza di questo corpo rispetto a quello fisico di Cristo, e inoltre la superiorità della Chiesa stessa su ogni altro corpo fisico e sociale, senza nulla detrarre, beninteso, al legame saldissimo, non meno materiale che spirituale, fra i fedeli-membra, visibile continuazione della presenza di Cristo nella storia.

Analoghe considerazioni vigono per lo Stato. Agostino aveva definito la città terrena come grande società di corpi umani, pensando, con netta inflessione peggiorativa, ai corpi incalzati dalle necessità quotidiane, sconvolti da passioni tumultuanti e, come se non bastasse, scarsamente equipaggiati dal punto di vista spirituale, con quella loro insufficiente attrezzatura di intelletti confusi e di volontà discontinue: una massa opaca che fermenta micidiali contese per il possesso e il potere, e che va sottoposta a energico contenimento. La metafora ha grande capacità di presa: se ne può vedere un riverbero nella celebre dottrina – nettamente profilata da Umberto di Silva Candida e ripresa, ad esempio, da pronunciamenti di Innocenzo III e di Gregorio IX – secondo cui, entro la cristianità, l'autorità pontificia presiede alle anime e quella regale presiede ai corpi. Ora, la suddetta dottrina implica un'intersezione accentuata, di più, una vera e propria saldatura fra

---

48 Le considerazioni che seguono devono molto a JACQUES LE GOFF, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Éditions Liana Levi 2003, tr. it. *Il corpo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza 2005; MARIATERESA FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, *Il pensiero politico medievale*, Roma-Bari, Laterza 2000.

comunità religiosa e civile, sentite come articolazioni di un'unica compagine; tanto che a definire questo insieme sovraordinato, Umberto e i due pontefici non dicono propriamente «cristianità», dicono senz'altro «Chiesa», con decisa inclusione nella città di Dio dell'intera sfera secolare, che ne diviene una componente. Nessuna sorpresa, allora, se questa aggregazione a un tempo religiosa e civile appare a sua volta un corpo. Sin dall'epoca carolingia, si afferma, in concomitanza con la nascita del *Sacrum Imperium*, la nozione di un unico corpo ecclesiale articolato in due persone, quella sacerdotale e quella regia, come recita un canone, il terzo, del Concilio di Parigi dell'829: «Quod ejusdem ecclesiae corpus in duabus principaliter dividatur personis»<sup>49</sup>. Il nesso tra istituto statale e corporeità perdeva in questa luce l'originaria inflessione peggiorativa, e si adeguava senz'altro ai referenti dell'unità e dell'organicità, non senza impregnarsi di succhi religiosi, per la confluenza entro la grande cornice sacra. E quando Giovanni di Salisbury, nel *Policraticus*, presenta la *respublica* come una specie di corpo, e si compiace di svolgere analiticamente l'accostamento, collegando in maniera minuziosa il principe al capo, il senato al cuore, i giudici e i governatori a occhi, orecchi e lingua, i soldati alle mani, i consiglieri del principe ai fianchi, i contadini ai piedi, egli attiva un uso politico della metafora ormai libero dalle antiche tossine, e sente solo la necessità di avvertire che i sacerdoti, mantenendo la loro preminenza, meritano il corrispettivo più nobile, l'anima vivificante.

È vero: il Dante teorico dello Stato, nonché del rapporto fra la Chiesa e lo Stato, si dimostra, in quel meditato manifesto del suo pensiero politico che è la *Monarchia*, poco interessato a un siffatto patrimonio metaforico. Si direbbe quasi che faccia di tutto per liberarsene: nel momento in cui si trova fatalmente a doverlo costeggiare – data l'inevitabilità con cui gli si presenta il rapporto analogico microcosmo-macrocosmo, individuo-comunità, in effetti al centro del linguaggio religioso e politico del tempo – egli innesca una singolare tendenza a scorporare. Sintomatico il modo in cui spende, a giustificazione del monarca universale, l'argomento dell'opportuna concordia del genere umano (la concordia è un bene irrinunciabile, ma può garantirla stabilmente solo un unico signore e ordinatore). Il correlativo è qui il singolo uomo, ottimamente disposto «et quantum ad animam et quantum ad corpus»; inizio quanto mai promettente per noi, ma che non trova lo sviluppo che ci attendevamo, poiché Dante, invece di rivolgersi alla sinergia fra l'anima e il corpo oppure fra il capo e le membra, ricorre, con l'intento manifesto di spiritualizzare piuttosto

---

<sup>49</sup> Questo testo, di cui è responsabile il vescovo Giona d'Orléans, è citato da LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo*, cit., p. 170.

che di concretizzare, all'armonia fra i diversi voleri dello stesso soggetto, armonia consentita dall'imporsi in lui di una volontà dominante (*Mon.* I, xv, 8-10); in questo modo, il correlativo dell'organismo politico concorde diviene l'equilibrio interiore della persona, retto per l'appunto dall'aspirazione a una meta principale, di cui tutte le altre aspirazioni e mete divengono strumento e tappa intermedia. Lo Stato qui è spirito piuttosto che corpo; e anche nel resto della trattazione esso rimane privo della rilettura metaforica che avevamo incontrato presso eminenti teorici medievali. Ma possiamo ammettere tutto questo senza problemi, specie se ne indoviniamo la segreta giustificazione. Il fatto è che la *Monarchia* dantesca verte sull'autonomia del *regnum* dal *sacerdotium*, sull'uscita dell'Impero dallo stato di minorità rispetto al Papato, e un simile assunto non poteva certo ricevere ausilio da un'immagine che, in quel momento storico, era divenuta espressione tipica di un paradigma di gerarchizzazione fra i due supremi poteri.

L'ascesa di una concezione ierocratica, giunta al suo apice nel XIII secolo, non era stata senza conseguenze sugli equilibri del linguaggio. I teorici della supremazia temporale, e non solo spirituale, del pontefice, avevano fatto buon viso all'equivalenza fra la società e il corpo, trovandola assai idonea al loro presupposto: un esempio calzante, anzi una manifesta prova. Invero, se il corpo è metafora della comunità dei credenti che coincide con la comunità dei cittadini, il fatto che esso abbia un solo capo può dare adito a sviluppi facilmente immaginabili. Ovviamente, tali sviluppi non scaturiscono di necessità dal traslato in sé e per sé; possono diventarne però, nella coscienza comune, l'esito quasi obbligato in seguito a pronunciamenti ufficiali e di grande risonanza. Uno di questi fu sicuramente la bolla *Unam Sanctam* di Bonifacio VIII, determinata a stringere il più possibile la compenetrazione fra Chiesa e Stato, nonché a rivendicare l'autorità del papa sui principi secolari: «Igitur Ecclesie unius et unice unum corpus, unum caput, non duo capita, quasi monstrum: Christus scilicet et Christi vicarius, Petrus Petrique successor». Bonifacio sfruttava efficacemente un binario linguistico che sembrava non aver intoppi per lui; e in questo modo rendeva difficile ad altri imboccare diramazioni alternative. Al culmine del grande *différend* tra la Santa Sede e Filippo IV il Bello, occasione di una copiosa produzione teorica da una parte e dall'altra, un *pamphlet* regalista, l'anonimo *Rex pacificus*, si sforza di rintuzzare la sfida ierocratica eccependo che l'uomo-microcosmo ha due principali organi, il capo da cui si diramano i nervi (il papa) e il cuore che irroro le vene (il principe); ma in tal modo, rimane condizionato dall'impostazione metaforica dell'*Unam Sanctam*, senza riuscire a tro-

vare, entro quel presupposto di partenza, apprezzabili margini di manovra. Che Dante, nella *Monarchia*, preferisca adottare un altro linguaggio riesce, a questo punto, ben comprensibile.

Nell'*imagery* da lui introiettata, però, il nesso tra società e corpo doveva presumibilmente resistere, e con esso quello tra guida e *caput*, anche in riferimento a un organismo politico. Dopotutto, l'implicazione più immediata del filone metaforico che abbiamo ripercorso era un fondamentale valore di unità, e l'istanza unitaria aveva in Dante una fortissima radice, nonostante la convinzione, essa pure assai ferma, di un dualismo tra fine ultraterreno e fine terreno, teologia e filosofia, Chiesa e Impero. Era anzi primordiale, nel cittadino di Firenze e poi nell'esule dolorosamente sradicato, proprio quell'esigenza di un solidale convergere, e con essa l'ansia dell'acre scissione. Occorre a questo punto un supplemento di riflessione che tenga conto anche del dato biografico oltre che delle griglie di una teoria. Non è indifferente che il deficit di concordia direttamente osservato e patito da Dante riguardi anzitutto l'umana civiltade, terremotata da consorterie settarie, da città bellicose e belligeranti, nonché da regni voracemente aggressivi, pronti a fagocitare quei municipi così fieri ideologicamente e così esposti dal punto di vista militare<sup>50</sup>. Certo, il ghibellin fuggiasco è pronto ad incriminare anche la Santa Sede, l'ambizione senza freno dei papi, ma constatando appunto come il temporalismo ecclesiastico dia la spinta decisiva al processo centrifugo che affligge la *civitas* terrena. Ed è per scongiurare questa disintegrazione politica che Dante giunge a teorizzare la dicotomia di regno e sacerdozio: il distinzionismo fra temporale e spirituale è il prezzo da pagare per l'accesso a una non precaria pacificazione civile, impossibile, agli occhi dell'*exul inmeritus* perseguitato dai Neri, dagli Angioini e da Bonifacio VIII, senza il saldo primato dell'Impero, e dunque senza l'autonomia di Cesare da Pietro. Separando la natura dal soprannaturale, la filosofia dalla teologia, la spada dal pastorale, Dante, è stato detto, «ha spezzato in due tronconi l'unità della cristianità medievale»<sup>51</sup>; eppure, quella dolorosa incisione voleva essere la terapia d'urto per compattare un tessuto esposto e dilaniato. L'umana civiltade andava ricucita, il suo progressivo lacerarsi non era più tollerabile, aveva già superato il livello di guardia, minacciando un patrimonio secolare, rendendo ardua persino ai singoli ancora dotati di buona volontà la via alla realizzazione terrena.

---

50 Cfr. FRANCESCO BRUNI, *La città divisa. Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*, Bologna, Il Mulino 2003, pp. 93 sgg.

51 ÉTIENNE GILSON, *Dante et la Philosophie*, Paris, Vrin 1939, 1953<sup>2</sup>, tr. it. *Dante e la filosofia*, Milano, Jaca Book 1987, p. 195.

Nei corpi fatti a pezzi della nona bolgia, Dante vendica la centrifugazione della società-corpo, in seguito alla quale egli stesso è divenuto, non certo per sua responsabilità, *pars* senza *totum*, segmento privo di contesto. Non c'è dubbio: *Inferno* XXVIII diagnostica le infezioni dell'organismo ecclesiale prima di circoscrivere i focolai che minano la compagine civile, e mostra la massima intransigenza proprio verso il settarismo religioso, detestato e accusato con una *vis* che riesce imbarazzante in tempi come i nostri, molto meno polemici. Ma si noti. L'unità della Chiesa viene concepita e rivendicata come compattezza di una comunità volta esclusivamente alla vita eterna e alla felicità ultraterrena; non rientra a nessun patto in questa unità la subordinazione del regno al sacerdozio, tanto meno nella formulazione rigida dei postulati ierocratici, che esigevano dai reggitori politici un'obbedienza incondizionata al pontefice, unico *caput* religioso e civile. Ciò che squarcia il tessuto ecclesiale è per Dante esclusivamente lo scisma, l'arroganza del falso profeta che rinnega l'insindacabile autorità spirituale dei pastori, non certo la fermezza dello statista risoluto a contrastare la loro pretesa autorità temporale.

Maometto, Ali e Dolcino, del resto, sono lontanissimi da Dante, che con loro non avverte alcuna comunanza, nonostante il suo interesse per la filosofia araba e le sue simpatie per i movimenti pauperistici. Vige la stessa estraneità rispetto agli altri forati e mozzi del malconco corteo? La distanza, stavolta, non è così abissale, un denominatore comune sussiste e non merita di essere obliterato. Coinvolto in prima persona a Firenze nelle assemblee che discutevano e deliberavano sui problemi cittadini, proteso successivamente verso un ruolo di intellettuale-guida alla testa della grande nobiltà e al fianco del monarca universale, nonché verso un piedistallo ancor più ambizioso di poeta-profeta annunciatore della futura reintegrazione dell'Impero, Dante avverte in prima persona la responsabilità di chi con la parola interviene nelle vicissitudini dell'umana civiltade. La parola ha non piccolo potere sulle sorti dei corpi sociali, il che vale anche nell'ordine naturale e civile. Levando la propria voce profetica attraverso un poema che è sacro, Dante si vuol certo banditore di una riforma complessiva, mira indubbiamente a una ricompaginazione totale, ma la sua fisionomia di laico e di letterato è incancellabile, e proprio questa sua estrazione lo rende sensibile alle sorti di coloro che sono in certo modo suoi minori colleghi, locutori attivi entro l'orizzonte della *civitas* terrena. Piero, beninteso, è troppo mediocre e oscuro, o perlomeno lo è per noi, e pare destinato a rimanere tale, a meno che qualche archivio non rilasci infine la documentazione che lo riguarda. Ma il Mosca alle cronache è ben noto e – ciò che più conta – viene inizialmente an-

noverato dal pellegrino fra quei fiorentini benemeriti che «a ben far puoser li 'ngegni» (*Inf.* VI, 81): avventato giudizio umano, da rivedere e ribaltare, fino a quel faccia a faccia con l'interessato dove l'ammirazione di un tempo si muta in aspro rinfaccio, e tuttavia non si dimentichi che il disilluso viatore, progrediente in lucidità e fermezza, sta in questo modo demolendo un suo mito, un esempio già venerato di probità e amor patrio. Ancor più intriganti i casi di Curione e di Bertran, i personaggi con cui Dante condivide espressioni, motti, formule, parlando come loro, ed eventualmente prestando del suo. Per quanto riguarda Curione, una simile intersezione è in *Inferno* XXVIII esclusivamente virtuale, e avrà modo di passare dalla potenza all'atto solo nell'epistola VII, non senza un espresso appello alla trascrizione stilisticamente nobilitante di Lucano; rispetto a Bertran, invece, le carte sono tutte sul tappeto in Malebolge.

Il fatto è che Dante e Bertran frequentano la medesima orbita: entrambi laici (il perigordino almeno fino al senio, ma importa relativamente), entrambi in contatto con le classi dirigenti feudali (Dante a partire dall'esilio e con la coda dell'occhio rivolta sempre al comune, il che non è indifferente e però non distrugge l'analogia), entrambi fabbri del parlar materno, ancora allo stesso livello, seppur con specializzazioni diverse, all'altezza del *De vulgari*. Ciò spiega la complessa dialettica di attrazione e distacco che sarebbe impensabile rispetto ai primi personaggi incontrati nella bolgia. Per l'autore della *Commedia*, in fondo, Bertran è, come laico e come artista *engagé*, un mancato compagno di strada, un fallito precorritore, che avrebbe potuto più che degnamente infoltire la schiera dei rimatori in volgare intenti, nel *Purgatorio*, a felicitarsi col personaggio-poeta, lieto da parte sua di riconoscerli quali antesignani più o meno prossimi, poco o tanto sintonici.

Con tutto ciò, il rifiuto è inevitabile: proprio perché Dante sente Bertran come un suo doppio – nel *De vulgari* lo aveva fatto salire su un podio complementare al proprio – lo giudica al tempo stesso un ingombro da esorcizzare e rimuovere. L'offesa che il perigordino ha recato all'unità dello Stato, con diretto assalto al vertice gerarchico, è assolutamente inaccettabile e merita un esatto contrappasso, non si mette a repentaglio il *pater* e sovrano, vitale sommità dell'organismo familiare e civile, senza pagare lo scotto dovuto. Così al poeta ripudiato e condannato viene inferta una pena non meno appropriata che feroce: se il nesso di *caput* e *corpus* è metafora del vincolo fra Cristo e la Chiesa, fra il pontefice e i fedeli, ma anche fra il monarca e i sudditi, allora Bertran deve sortire la decapitazione. Un castigo che testimonia con precisione il delitto e insieme mortifica il facondo anarchico.

La retorica ha infirmato la politica e patisce adesso la ritorsione: il linguaggio della politica genera l'avvilimento dell'*orator*, il quale parla attraverso il corpo, anche nel senso che corrobora il discorso verbale con il complementare "discorso del corpo" costituito dall'*actio*. In Malebolge, Bertran è *in praesentia*, si fa avanti non solo come lettera ma come voce, non esclusivamente quale testo ma quale persona, solo che questo suo darsi concreto è la premessa per l'offesa alla sua integrità di locutore: di qua il volto, canale della parola e fattore strategico dell'*actio*, di là il busto, nobile piedistallo del volto eloquente.

Il fatto che la pena venga immersa nel sublime – l'obolo tributato all'antico *partner* nell'arte di dire parole in rima – non toglie il suo carattere esemplare. Solo rigettando l'intellettuale privo del respiro della totalità e per conseguenza mero propagandista di interessi settoriali, solo spiccando da sé quell'ombra incresciosa, Dante poteva poi stagliare la propria identità, dichiararsi alfiere di un rinnovato universalismo politico, e accreditare così anche l'indispensabile corollario del suo proclama, l'autonomia del regno dal sacerdozio. Rivendicazione quanto mai ardita, che appunto per questo non doveva esporsi alla taccia di infondato *vulnus* all'unità, di attentato alla saldezza del corpo mistico, ma era tenuta a presentarsi con la massima chiarezza come funzionale in realtà proprio a un'istanza di concordia, la concordia fra cittadini. Tutt'altro che un rigurgito dello spirito di divisione, piuttosto la *condicio* di un'armonia in seno allo Stato e, in definitiva, anche tra lo Stato e la Chiesa.





ANDREA BATTISTINI

## IL CANTO XXIX DELL'INFERNO

Lo «stupore di vedere frammiste, e proiettate su identica scala, storia e cronaca, mitologia sacra e profana, entità documentarie e immaginarie», acuito dalla violenta colluttazione tra il virgiliano Sinone e maestro Adamo, contemporaneo di Dante, sul cui sorprendente abbinamento intervenne il genio esegetico di Gianfranco Contini, che lo applicò al canto XXX<sup>1</sup>, dovrebbe a ben guardare essere anticipato, sia pure in forme meno clamorose, al canto precedente, dove la *contaminatio* non riguarda ancora i personaggi ma i generi, le tonalità che nel breve volgere di poche decine di versi trapassano dalla tensione drammatica, degna di una fosca tragedia, creatasi con l'apparizione muta e spettrale di Geri del Bello, assassinato senza che ancora i consanguinei ne abbiano fatta vendetta, alla scena comica recitata con arguzia motteggiatrice da Griffolino d'intesa con Capocchio, con Dante che tiene loro bordone assecondando il gusto delle malignità municipali. Non per caso questa mescolanza dei registri che rapidamente si cangiano l'uno nell'altro campeggia nella bolgia degli alchimisti, votati in vita alle più impensate metamorfosi e nell'Inferno a profonde trasformazioni della loro fisionomia, radicalmente modificata da alterazioni cutanee che li rendono quasi irricognoscibili, costringendo il pellegrino ad «aguzzare l'occhio» per identificarli (*Inf.* XXIX, 134).

Nelle sue agnizioni il lettore della *Commedia* incontra forse minori difficoltà di Dante personaggio, conoscendo in partenza la tipologia medievale dei generi che con la scorrevole «rota Vergili» prevede un'articolata scansione degli stili. E anzi è da presumere che in questo caso la successiva sedimentazione diacronica dei codici retorici contribuisca a percepirne ancora meglio la natura, dal momento che qualcuno ha rinvenuto nella figura di Geri i tratti che idealmente conducono al personaggio dell'Amleto shakespeariano<sup>2</sup>, cui si potrebbero

---

1 GIANFRANCO CONTINI, *Sul XXX dell'«Inferno»* [1953], in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi 1976, pp. 161-162.

2 GERHARD LEDIG, *Die Hamletszene in Dantes «Göttlicher Komödie»*, «Mitteilungsblatt der Deutschen Dante-Gesellschaft», 1966, n. 2, pp. 23-25.

aggiungere suggestioni comuni al *Macbeth*, dove l'ombra di Banquo si aggira con effetti perturbanti analoghi a quelli suscitati in Dante dalla comparsa inquietante del suo congiunto. Naturalmente non si pretende di fissare equazioni tra personaggi tanto diversi, ma suggerire che, letto con categorie moderne, l'episodio che apre il canto XXIX si presenta con i connotati del sublime e del patetico, tanto più evidenti quanto più marcate sono le differenze narrative rispetto al canto «del sangue e de le piaghe», (XXVIII, 2). Nonostante la ripresa dello stesso vocabolo nell'incipit del nuovo canto («la molta gente e le diverse piaghe...», XXIX, 1), corrispettivo lessicale di quella sorta di *enjambement* tematico costituito dalla continuazione della materia relativa alla nona bolgia e alla visione cruenta dei seminatori di discordie, il tono del racconto prende subito cadenze più assortite e introspettive che spostano il fuoco dell'attenzione dai dannati al loro interessato visitatore, in questa occasione particolarmente disponibile al rispecchiamento autobiografico.

Il *pathos* del narratore che discorre apertamente di sé e del proprio casato contrasta, designando un atteggiamento mutato, con le implacabili descrizioni dei corpi squartati compiute nel canto appena concluso, simili quasi, per la lucidità del resoconto, al referto di un anatomopatologo che indugia con particolare gusto del teratologico su membra ferite, petti squarciati, volti spaccati «dal mento al ciuffetto» (XXVIII, 33), orecchie e lingue mozzate, macabri moncherini agitati «per l'aura fosca» (v. 104)<sup>3</sup>. Di là dalla topica dichiarazione liminare di incapacità espressiva («Chi poria mai pur con parole sciolte / dicer del sangue e de le piaghe...?», vv. 1-2), Dante contempla con distacco quelle povere carni maciullate, intervenendo soltanto per rivolgere una domanda secca secca a Pier da Medicina, esauritasi in una terzina (vv. 91-93), e per chiosare con un laconismo che gareggia con quello gnomico di Mosca («Capo ha cosa fatta», v. 107) la ritorsione sulla sua stessa stirpe dei Lamberti delle discordie seminate dal peccatore: «E morte di tua schiatta» (v. 109). A compensare la sua scarsa disponibilità a parlare risalta invece la loquacità dei dannati, i quali, pur avendo vistose difficoltà fonatorie, uno con la gola forata, un altro addirittura con la testa staccata dal busto, gli si fanno incontro numerosi assediando il pellegrino di spiegazioni e di domande, con doviziosi chiarimenti su se stessi e sui compagni di pena.

Non si vuole negare che tutti quei corpi mutilati lascino un segno di compassione nell'animo di Dante; è un fatto però che la propensio-

---

3 Di un Dante dall'aggettivazione «quasi sciolta da ogni tentazione riflessa, quasi limitata all'evidenza nuda delle sole cadenze penali» parla EDOARDO SANGUINETI, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki 1961, p. 311.

ne al pianto viene prorogata al nuovo canto, preludio e prologo fin dall'*ouverture* («le luci mie [...] / de lo stare a piangere eran vaghe», XXIX, 2-3) del dolore e della pietà suscitati dallo sdegno del suo parente, l'unico della sua famiglia a comparire nella *Commedia*, a parte Cacciaguida che nel corso del lungo dialogo con il suo discendente fa in tempo anche ad alludere a un altro congiunto che sta spiando i suoi peccati tra i superbi del Purgatorio, protagonista al pari di Geri di un altro incontro mancato, sia pure senza conseguenze traumatiche. Nel contesto del basso Inferno invece la dialettica dei sentimenti, oscillanti tra il coinvolgimento emotivo e la presa di distanza dalla sete di vendetta, si traduce in un dialogo in cui Dante riacquista il suo diritto di parola in un fitto interloquire con Virgilio. E proprio perché a prevalere sono la perplessità e il turbamento derivanti dall'incertezza iniziale del contegno da assumere, in una sorta di retorica *controversia*, l'atteggiamento del poeta latino non ha gli accenti indiscutibili e taglienti di altre occasioni cui istintivamente si è indotti a riandare con la memoria, in modo che le già complesse sfumature psicologiche risultano ancora più arricchite.

Su ciò gli antichi commentatori sono d'accordo: per l'Ottimo la «riprensione» di Virgilio è comunque «cortese»<sup>4</sup>, e Castelvetro, come sempre inflessibile nella sua coerenza razionalistica, avverte che questa volta il rimprovero a Dante non concerne il «lagrimare, che fa per la compassione», ma per la «dimora lunga»<sup>5</sup>, disdicevole ai saggi che conoscono il valore prezioso del tempo. In effetti il vero contrasto di partenza si instaura, per dirla con la terminologia della fisica, tra lo stato di quiete in cui tende a permanere Dante e la condizione di moto in cui si trova Virgilio. Da questo punto di vista è più giusto intendere «si soffolge» (v. 5) nel significato di «si fissa», «si appunta», espressione di una stasi rafforzata dall'avverbio «pur», la cui ripresa anaforica («Che *pur* guate? / perché la vista tua *pur* si soffolge...?») accentua la persistenza continuata dell'immobilità poi ribadita al v. 19 («io tenea or li occhi sì a posta») e contrastante con la fretta di Virgilio che «parte sen giva», «intanto se ne andava» (v. 16), senza nemmeno attendere la replica di Dante.

Alla logica del viaggio e del cammino Dante reagisce senza seguire la raccomandazione razionale di «pensare» (v. 8), ma con una giustificazione emotiva che, dilazionando in modo allusivo l'evocazione più diretta del fantasma di Geri, aumenta il *suspense*. Non per nulla al ma-

---

4 *L'Ottimo commento della Divina Commedia*, t. I: *Inferno*, a cura di Alessandro Torri, Pisa, Presso Niccolò Capurro 1827, p. 496.

5 LODOVICO CASTELVETRO, *Sposizioni a XXIX canti dell'Inferno* [...], Modena, Per i tipi della Società tipografica 1886, p. 396.

tematico lessico virgiliano dei numeri volti a definire, nel rapporto tra spazio e tempo, la necessaria velocità di crociera che i due pellegrini sono tenuti a rispettare, viene a corrispondere in Dante l'urgenza del «suo sangue» (v. 20), un termine denso di particolari connotazioni affettive in una regione infernale dominata dalla sua presenza, tanto insistita da richiamare alla mente il «bloody business» che avvolge gli incubi di Macbeth (II, i, 48). E il fonosimbolismo dell'allitterazione che sigilla la sua battuta («la colpa che là giù cotanto costa», v. 21), nel riconoscere con l'avverbio di luogo la distanza incolmabile che lo separa dall'ombra di Geri, incrina la sua voce con gli insistiti rintocchi delle occlusive velari, contrassegnate dalla stessa lugubre cadenza di quando aveva chiuso l'episodio di Paolo e Francesca, vinto anche allora dalla «pietà de' due cognati»: «e caddi come corpo morto cade» (V, 142). D'altro canto, a ben riflettere, il discorso di Dante è propriamente superfluo, perché a Virgilio, anche se taciuta dall'interessato, non può sfuggire la causa dell'indugio: per questo Benvenuto da Imola lo motiva solo in quanto locuzione «ad modum passionati, quia non videtur recordari quod Virgilius noverit omnem intentionem suae mentis, quamvis secretissimam, ut jam saepe dixit, et dicet»<sup>6</sup>. Né a rigor di logica può Dante sperare che la sua guida gli possa «dimettere», ossia “concedere”, “permettere”, «lo stare» (XXIX, 15), tanto è vero che mentre lui affaccia l'ipotesi di persistere nella sua sosta, Virgilio è già in moto, e il suo adeguarsi nei fatti contraddice le sue stesse parole, anticipando la soluzione del suo dubbio tra l'udienza al richiamo del sangue e della vendetta e la legge divina dell'andare, qui non disgiunta dalla legge del perdono.

Analogo *hysteron proteron* che fa precedere la risoluzione finale alle ragioni che inducono a prenderla si riscontra nel nuovo intervento di Virgilio. Mai come in questo passo è pertinente l'appellativo di «duca» (vv. 17 e 31), visto che il suo è il parlar disgiunto di una guida spirituale che con l'imperativo di una savia sentenza inappellabile scinde (per mezzo di una netta cesura in cui convergono esigenze metriche ed esigenze sintattiche) il destino di due personaggi che i vincoli di sangue avevano cercato di ricongiungere e che adesso un'antitesi mette in opposizione: «attendi ad altro, ed ei là si rimanga» (v. 24). Evidentemente, la pausa collocata alla metà dell'endecasillabo ha la stessa intensità di altre che con lo stesso vigore avevano reciso per l'eternità altre potenziali *liaisons*: «non ragioniam di lor, ma guarda e passa» (III, 51); «con piangere e con lutto, / spirito maladetto, ti rimani» (VIII, 37-38).

---

<sup>6</sup> BENVENUTI RAMBALDIS DE IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigherij Comædiam*, a cura di Giacomo Filippo Lacaïta, Firenze, Barbèra 1887, t. II, p. 388.

Del resto, nel colloquio sempre più drammatico dei due interlocutori, la dialettica dei pronomi personali e dei possessivi mette subito in chiaro con un'insistenza non casuale che a fronteggiarsi sono Geri del Bello e lo stesso Dante, la cui propensione autobiografica viene in questa circostanza esaltata dalla frequenza della prima persona, spesso non necessaria secondo le norme grammaticali ma indispensabile ai fini dell'arte: «rispuos'io» (XXIX, 13), «io guardava» (v. 14), «m'avresti [...] dimesso» (v. 15), «io tenea» (v. 19), «un spirto del mio sangue» (v. 20), «O duca mio» (v. 31), «diss'io» (v. 32), «sanza parlar mi», «io estimo» (v. 35), «m'ha el fatto» (v. 36). E che il referente del suo protagonismo sia il cugino di secondo grado è provato dall'ostinazione con cui lo si richiama, anche se il suo nome viene fatto solo da ultimo, in clausola, da Virgilio, con l'effetto di un'ulteriore attesa, dovuta forse a un tentativo di rimozione: «e udi' 'l nominar Geri del Bello» (v. 27). Fino a questo istante Geri è stato l'innominato perché innominabile, pur convergendo su di lui ogni pensiero: «sovr'ello» (v. 23), «ei là si rimanga» (v. 24), «vidi lui» (v. 25), «udi' 'l» (v. 27). Dante a sua volta evita studiosamente di chiamarlo per nome, tradendo ancora qualche senso di colpa verso colui al quale «la violenta morte» «non *li* è vendicata ancor» (vv. 31-32), rendendo «*lui* disdegnoso, ond'*el* sen gio» (v. 34), «e in ciò m'ha *el* fatto a sé più pio» (v. 36)<sup>7</sup>.

Il sublime della situazione non è dato solo dall'accoramento del poeta che lo rende «pio», ma dal comportamento «disdegnoso» di Geri, che lo fa assomigliare, sprezzante e altezzoso, a Capaneo, «quel grande che non par che curi / lo 'ncendio e giace dispettoso e torto» (XIV, 46-47). Mentre però il bestemmiatore, che in vita ha peccato impiegando la parola per offendere Dio, non si smentisce nell'Inferno con un monologo che conferma la sua arroganza, Geri, che pure deve avere fatto ricorso nel mondo terreno alle malizie verbali per seminare discordie, dinanzi a Dante sceglie la strategia del silenzio e della gestualità minacciosa, riproponendo la situazione altrettanto sublime in cui nell'Averno virgiliano Didone accoglie Enea, reo ai suoi occhi di averla abbandonata. Alla vista dell'eroe troiano la donna tradita lo guarda astiosamente con odio («torva tuentem», *Aen.* VI, 467), standosene ostentatamente in disparte («aversa», v. 469), irremovibile («quam si dura silex aut stet Marpesia cautes», 471), finché, senza proferir verbo, si distacca dalla vista di Enea allontanandosi nell'oscurità

---

7 Attira giustamente l'attenzione sulla ricorrenza dei pronomi riferiti a Dante e a Geri GAETANO MARIANI, *Canto XXIX*, in *Lectura Dantis Scaligera* [1963], vol. I: *Inferno*, Firenze, Le Monnier 1967, pp. 1033-1034. Tra i più diffusi nell'indugiare sulla parentela di Dante con Geri l'invecchiato LUIGI ROCCA, *Il canto XXIX dell'Inferno letto nella sala di Dante in Orsanmichele*, Firenze, Sansoni s.a. [ma 1907], pp. 10-19.

(«tandem corripuit sese atque inimica refugit / in nemus umbriferum», 472-473). Enea, da parte sua, è vinto ripetutamente dal pianto («demisit lacrimas», v. 455; «lacrimas ciebat», v. 468; «prosequitur lacrimis longe», v. 476), come Dante, le cui «luci» al principio del canto XXIX sono «de lo stare a piangere [...] vaghe» (vv. 2-3). E come Dante, che si sente «più pio» (v. 36) pur rimettendosi in cammino proprio tenendo dietro a quel Virgilio che in questo episodio ha seguito come poeta («io retro li andava», v. 16), anche Enea prova pietà, pur dovendo allontanarsi («et miseratur euntem. / Inde datum molitur iter», *Aen.* VI, 476-477) dopo avere invano esclamato che quella era l'ultima occasione che Didone aveva per parlargli («Quem fugis? extremum fato, quod te adloquor, hoc est», v. 466).

La somiglianza con il memorabile episodio dell'*Eneide*, dove come nella *Commedia* a un vivente viene negata l'occasione irripetibile di parlare a un defunto, serve forse a spostare sia pure di poco l'accento dal tema della vendetta irrealizzata, del tutto assente in Enea, al dolore per il mancato incontro con un suo consanguineo, affine al dialogo negato da Didone al suo antico amante. Per Dante anzi la commozione è anche maggiore, perché a differenza di Enea che per lo meno rivede Didone, da cui non riesce a distogliere lo sguardo finché non scompare alla vista per rifugiarsi tra le braccia del suo Sicheo, il comportamento ostile tenuto da Geri gli viene mediato da Virgilio, che fino a quando «fu partito» (XXIX, 30) ne descrive la corrucciata pantomima, con il deittico del «minacciar forte col dito» e con l'altro gesto del «mostrare» (v. 26) Dante agli altri dannati, fedele al suo peccato di seminatore di zizzania, esercitato anche all'*Inferno* con l'intento di fomentare l'astio contro il suo parente, screditandolo in quanto troppo vigliacco per vendicarlo e per giunta così imbecille, come suggerisce la chiosa dell'Anonimo fiorentino, da essersi messo a fare il poeta<sup>8</sup>. E il mutismo di Geri, sofferto da Dante che per l'appunto ne sottolinea l'andarsene «senza parlarli» (v. 35), è tanto più doloroso se paragonato all'affollarsi intorno a lui di altri dannati che da Maometto a Pier da Medicina, da Mosca dei Lamberti a Bertran de Born non hanno in comune con lui alcun vincolo di sangue.

La stizza con cui Geri se ne va è la stessa mostrata da Mosca

---

8 «Veggendo me andare per questo inferno trattando di poesia et lasciare stare lui, et non attendere a vendicarlo, il fece sdegnoso verso di me» (*Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, a cura di Pietro Fanfani, Bologna, Presso Gaetano Romagnoli 1866, t. I, p. 621). Del resto sono fin troppo note, e forse sopravvalutate per rientrare nelle convenzioni di un genere letterario, le accuse che nella tenzone con Dante Forese Donati gli aveva mosso (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, LXXVIII, in *La Vita nuova e le Rime*, a cura di Andrea Battistini, Roma, Salerno 1995, pp. 300-301).

(«sen gio come persona trista e matta», XXVIII, 111), ma questi almeno ha ricevuto una malevola stiletta verbale da Dante, che gli ricorda l'estinzione della stirpe dei Lamberti, mentre il suo compagno di pena avrebbe il privilegio unico e straordinario di potere intrattenersi proprio con un membro del suo casato che attraversa da vivo i regni eterni. La causa del cruccio di Dante risiede dunque precipuamente nella plateale ostilità di Geri, come si ricava dal diretto nesso sintattico degli ultimi due versi che suggellano la vicenda: «[...] ond'el sen gio / senza parlarmi, sì com'io estimo: / e in ciò m'ha el fatto a sé più pio» (XXIX, 34-36). Evidentemente, la sua "pietà" nasce soprattutto dall'accoglienza rancorosa di Geri, assai più che dalla pena cui il consanguineo è sottoposto, alla quale non si accenna nemmeno, o dal saperlo invendicato. Sicché hanno ragione i commentatori per i quali «da nessuna delle parole di Dante traspare il rimpianto di una vendetta mancata»<sup>9</sup>.

In questo caso il contrasto tra la ragione e la legge divina del perdono da una parte e l'istinto della stirpe comune con le radicate consuetudini degli uomini dall'altra si risolve alla fine nel ripudio della legge mondana del taglione insieme con la connessa ammissione della faida familiare. Il loro superamento non è però senza tormento e perplessità, e anche se l'ultima parola pronunciata da Dante dichiara la sua risoluzione di essere «pio» (XXIX, 36), non manca come si è visto il richiamo atavico al «sangue» (v. 20) e alla possibilità che questo legame renda «l'onta consorte» (v. 33), ipotizzando per un attimo che una «violetta morte», magari solo con il nesso fonico dell'allitterazione, implichi in sé il suo essere «vendicata» (vv. 31-32). Ma il punto di vista, ancorché mediato dalla decifrazione di Dante, appartiene a Geri e al suo essere «disdegnoso»: è lui che vive e che rappresenta con il suo silenzio intimidatorio questa tragedia personale; Dante ne viene colpito solo di lato, quando ormai ha fatto la scelta, per altro non facile, di attenersi al comando di Virgilio: «attendi ad altro, ed ei là si rimanga». Il pronome riflessivo pleonastico («si rimanga») suggerisce un rovello autistico che non può trovare al suo esterno alcuna soddisfazione.

Nondimeno, dopo averlo bandito, la *Commedia* vive qui intensamente il tema della vendetta che introduce il lettore in un clima fosco da cronaca nera, fatto di insidie, di agguati e di omicidi, la condanna dei quali non era così facile e immediata per l'avallo che comunque

---

9 NATALINO SAPEGNO, *Il canto XXIX dell'Inferno* [1939], in *Lecture dantesche*, vol. I: *Inferno*, Firenze, Sansoni 1955, p. 572, condiviso da FERNANDO SALSANO, *Il canto XXIX dell'Inferno*, in *Nuove lecture dantesche*, vol. III, Anno di studi 1967-68 della Casa di Dante in Roma, Firenze, Le Monnier 1969, p. 75.

fornivano loro la Bibbia, il diritto medievale e perfino il senso comune, impersonato in questo caso dai versi del *Tesoretto* di Brunetto Latini. Si tratta di luoghi che non mette più conto di riportare, tanto sono ripetuti in parecchi altri commenti al canto XXIX, ma che vanno comunque tenuti in filigrana per l'alone tragico di cui ispessiscono il silenzio di Geri che, ubbidiente a una retorica del sublime, addensa in sé tanti echi e risonanze<sup>10</sup>. Non si può però concludere che il dramma del mancato incontro con suo cugino rimanga una parentesi implosiva giocata esclusivamente nell'ambito di una storia personale: il suo sviluppo è in realtà funzionale all'economia del *récit* perché impegna il tempo necessario ai due esploratori itineranti per passare all'ultima bolgia e contemporaneamente, rendendo Dante «più pio», lo introduce senza soluzione di continuità al sentimento dominante con cui accede alla nuova pena degli alchimisti, tanto che a fungere da cerniera lessicale e tematica è, quasi fosse una *cobla capfinida* interna, la parola «pietà» del v. 44.

Di là dalla consapevolezza che il dolore inflitto dalla giustizia divina, che come si vedrà tra poco ha tanta parte anche in questo canto, è meritato e in definitiva dovuto, Dante è colto dal raccapriccio di tante altre occasioni. Questa volta il suo moto di pietà è reso con un'ardita metafora cara a Cavalcanti, di cui è risaputa la poetica stilnovista dell'amore come causa di struggimento angoscioso, reso, tra l'altro, con l'immagine cruenta dei dardi che trafiggono:

E' trasse de li occhi tuo' sospiri,  
i qua' me saettò nel cor sì forte  
ch'ì mi parti' sbigotito fuggendo  
(XXI, 9-11)

O tu che porti ne li occhi sovente  
Amor tenendo tre saette in mano  
questo mio spirito che vien di lontano  
ti raccomanda l'animo dolente  
(XX, 1-3)<sup>11</sup>

---

10 Si veda, con un altro rinvio virtuale a Shakespeare, la monografia tematica di MARY BONAVENTURE MROZ, *Divine Vengeance: A Study in the Philosophical Background of the Revenge Motif as It Appears in Shakespeare's Chronicle History Plays*, Washington D.C., Catholic University of America Press 1941.

11 Si cita dall'ed. dei *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi 1960, II, pp. 515 e 514, da cui si è tratta anche la numerazione del componimento.



In Cavalcanti è indubbia nel verbo «saettare» la sensazione di sofferenza fisica e psicologica, fatta propria anche dal Dante della *Vita nova*, dove si raffigura la visione di donne, «qual lagrimando, e qual traendo guai, / che di tristizia saettavan foco»<sup>12</sup>. Lo stesso sintagma confluisce poi nell'*Inferno* per descrivere «la natura del loco» che «il foco saetta» sui sodomiti (XVI, 16-17), ma in tutti questi casi il fenomeno è di natura visiva e ferisce sempre la vista prima di colpire il cuore. Nel canto XXIX invece a essere straziate dal «saettare» sono le orecchie, percosse da una cacofonia così terribile da parere una pioggia lancinante di frecce aventi le punte ferrate di pietà. D'altra parte nella decima bolgia, con i dannati colpiti dalla corruzione delle loro carni, tutti i sensi, come si è avveduto un commentatore antico, l'Ottimo<sup>13</sup>, subiscono menomazioni dolorose, di cui in parte risente anche Dante. Oltre all'udito, offeso dal coro dei lamenti, anche la vista patisce l'insufficienza della luce («[...] l'altra valle mostra, / se più lume vi fosse», XXIX, 38-39), l'olfatto è vittima del «puzzo» che ne esce (v. 50), il tatto soffre l'attrito forsennato delle unghie o del ruvido suolo («grattar li fece il ventre al fondo sodo», XXX, 30), il gusto, alterato dall'idropisia, è spinto a bramare anche solo «un gocciol d'acqua» (v. 63).

Da questa sinestesia del dolore e della sofferenza deriva un senso plumbeo di oppressione che si compendia nel generale clima di «tristizia» propagatosi dall'«ombre triste» di XXIX, 6, calco delle «tristes umbrae» virgiliane (*Aen.* V, 734), al «tristo calle» del v. 69. Benché «tristo» non abbia qui l'accezione romantica prossima allo *spleen* e alla malinconia, valendo semmai per «sciagurato», detto delle anime, e «dolente», detto del «calle», il perseverare della sua occorrenza conferma la tesi di quanti hanno visto nei versi centrali del canto la continuazione della tonalità tragica e orrida, implicante, se non un «sottinteso compatimento», almeno una qualche forma di «comprensione» per le pene cui sono soggette le anime dei falsatori<sup>14</sup>. Perché però questo moto di afflizione umana non venga scambiato per indulgenza o per solidarietà verso i peccatori, Dante si preoccupa di attribuire quelle degradanti sofferenze alla giustizia ineludibile di Dio, alla cui idea lo stile vira quasi all'improvviso verso i registri

12 DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, XXIII [= ed. Gorni: 14], 23, vv. 47-48, ed. cit., p. 108.

13 L'Ottimo commento, cit., p. 499.

14 È merito di Alberto Chiari se oggi non si insiste più con la frequenza di un tempo nel forzare il testo dantesco verso un presunto movimento comico che investirebbe la descrizione in verità dolente e angosciosa degli alchimisti. Cfr. le sue tesi in *L'episodio di Griffolino d'Arezzo* [1931], in *Lettere dantesche*, Bergamo, Minerva Italica 1973<sup>3</sup>, pp. 113-139.

più aulici, messi tanto più in rilievo quanto più sordido e rivoltante è il contesto del «puzzo» che promana dalle «marcite membre» (vv. 50-51).

«La ministra / de l'alto Sire infallibil giustizia» (vv. 55-56), lungi dall'essere «un riempitivo stilistico»<sup>15</sup>, è un sintagma che ricorre alle arti sapienti di una retorica epidittica giocata sull'*amplificatio* dell'anastrofe, con cui «ministra», appellativo di «giustizia», ne diviene prolettica, sull'onda lunga di un *enjambement* che dilata la sua inarcatura grazie sia alla perifrasi per cui Dio diventa «l'alto Sire», sia all'attributo «infallibile» che acquista un valore elativo di perfezione. Nella più estesa circoscrizione intratestuale il rapporto organico e inscindibile, addirittura consustanziale, tra Dio e la giustizia trova corrispondenza in un sonetto dantesco in cui, in un'allocuzione che si indirizza direttamente al «Signore», essa è colei «che da te non fugge»<sup>16</sup>. Né l'eco è da ritenersi casuale o immotivato, se si pensa che questa poesia del tempo dell'esilio è quella stessa il cui incipit, «Se vedi li occhi miei di pianger vaghi», si affaccia *in limine* proprio nel canto XXIX («le luci mie [...] / de lo stare a piangere eran vaghe», vv. 2-3). Sinonimo in Dante di «vendetta», come si riscontra più volte nel corso della *Commedia*, allorché si assiste alla «divina vendetta» (XI, 90), o la si esalta (XIV, 16), o si prega il «Segnor» di poter vedere la sua «vendetta» (*Purg.* XX, 94-95), la giustizia divina viene implicitamente contrapposta a quella umana pretesa da Geri, considerata a questo punto un atto di superbia con cui ci si arroga il diritto di sostituirsi a Dio<sup>17</sup>.

Il riferirsi alla sua infallibilità è quindi un atto tutt'altro che gratuito, ma costituisce la risposta teologica che vanifica definitivamente ogni possibile rimorso verso il parente invendicato, oltre a essere un appello parenetico a lasciare al Creatore la delega della giustizia, qualora la si voglia perfetta, di là dai molti limiti di cui è viziata la giustizia degli uomini. A riprova, ecco nella parte finale del canto un nuovo inciso in cui Griffolino, nel ricordare la propria condanna alla bolgia degli alchimisti, ne riconosce l'equità attribuendola a «Minòs, a cui fallar non lece» (*Inf.* XXIX, 120). Anche qui la menzione dell'inflessibile giudice infernale non sembra affatto «una zeppa trascinata dalla rima», come voleva Momigliano, ma il sicuro riferimento a una giustizia infallibile che riconforti dopo l'esempio di cecità umana a causa della quale Griffolino venne sulla terra condannato al rogo per

15 MARIANI, *Canto XXIX*, cit., p. 1045.

16 DANTE ALIGHIERI, *Rime*, cit., CV, v. 3, p. 434.

17 Al tema della giustizia, nella sua dialettica con la pietà, dedica pagine suggestive GIUSEPPE MAZZOTTA, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, N.J., Princeton University Press 1993, pp. 85-86.

la colpa non commessa di eresia. Nel simmetrico *pendant* dei vv. 55-57, il livello stilistico torna a risollevarsi da un ambito comico e farsesco riacquistando il vigore energetico delle definizioni apodittiche, una volta di più in contrasto con l'ottusa e sproporzionata sete di vendetta umana, in questo secondo caso mostrata da Albergo da Siena che punisce con la morte la beffa, tutto sommato innocua, subita da Griffolino.

Il motivo della giusta punizione dei dannati, assolutamente proporzionale alle loro colpe, è quasi doveroso in un canto che giunge subito dopo quello che, con un *hapax* dantesco costituito da un tecnicismo etico e giuridico proveniente dalla scolastica, ha appena notificato nella sua chiusa lapidaria la legge del «contrappasso» (XXVIII, 142), valida per altro e rintracciabile in ogni luogo del poema. Paradossalmente però, distratti prima dal dramma personale di Dante e poi dall'ascolto dei pettegolezzi di Griffolino e Capocchio, l'esatta corrispondenza tra la colpa degli alchimisti e la loro pena, che pure deve esistere, viene taciuta, lasciando di fatto disorientati gli esegeti che fino ad anni recenti su questo argomento non sono andati molto più in là di quanto con buon senso aveva osservato un esegeta trecentesco, secondo cui, come gli alchimisti hanno corrotto le cose falsificandole, così nell'aldilà la giustizia divina «li fa essere corrotti nelle sostanziali parti, come è nel sangue e nella carne»<sup>18</sup>. Sennonché a questo generico parallelismo si sono aggiunte interpolazioni immotivate, quali quella che vorrebbe in Dante condivisa la distinzione tomista tra alchimia lecita e alchimia illecita, di cui la *Commedia* punirebbe solo la seconda<sup>19</sup>.

Pur riproponendo questa distinzione, rintracciabile nella storia dell'alchimia, per esempio presso san Tommaso, ma infondata nel testo dantesco, chiarisce modernamente molti aspetti del contrappasso una studiosa americana, Sharon E. Mayer, per la quale i falsatori di metalli sarebbero condannati allo stato eterno di corruzione e putrefazione corrispondente solo, secondo lo statuto della disciplina che in questo modo esce dissacrato, alla prima fase propedeutica e momentanea del processo alchemico, senza che questa operazione sia seguita da una seconda e definitiva fase di «resurrezione» o «rigenerazione», per dirla con il lessico pampsichistico e spesso mistico della disciplina esoterica, forse non ignorato nemmeno da Landino quando sul finire del Quattrocento, negli anni di Pico, già osservava che in Dante «sono lebbrosi, il che significa la loro corruzione senza generatione», perché «corrompono gli alchimisti molte cose, per fare di quelle una migliore,

---

18 *L'Ottimo commento*, cit., p. 496.

19 L'illazione è denunciata da CONTINI, *Sul XXX dell'«Inferno»*, cit., p. 162, nota 2, ma invano, perché ancora la si continua a sostenere.

e non la fanno»<sup>20</sup>. Nella terminologia più attuale della chimica, che anche etimologicamente deriva dall'alchimia, i dannati avrebbero insomma subito solo un atto di «ossidazione», senza però il momento successivo di «riduzione»<sup>21</sup>. In particolare le malattie della pelle che li rendono «lebbrosi» (XXIX, 124) con una patologia molto affine a quella della «scabbia» (v. 82)<sup>22</sup>, si connetterebbero ai risultati antifrastici delle ricerche degli alchimisti sulla pietra filosofale, ovvero una panacea in grado innanzitutto di curare la lebbra, specie con il cosiddetto oro potabile, per non dire che, adusi a maneggiare acidi e solventi, le patologie della cute sono da ritenersi un'infermità di tipo professionale<sup>23</sup>.

Si giustificano allora pienamente gli elenchi cumulativi degli ospedali che ricoverano gli ammalati delle regioni malariche, integrati per giunta dalla descrizione della peste di Egina. La tecnica retorica è quella dell'*expolitio*, una figura che, indulgiando costantemente sullo stesso tema, lo arricchisce sempre più di informazioni per mezzo della *variatio*. Evidentemente a Dante preme di notare l'alto numero di peccatori e per dare il senso cumulativo della moltitudine insiste sulla totalità sommando e omologando situazioni diverse che abbracciano gli infermi della Val di Chiana, della Maremma, della Sardegna e, come non bastasse, gli appestati di Egina. La scena di massa, centrata con calcolata simmetria sulla ripetizione di «tutto» nell'identico punto dell'endecasillabo («fossero in una fossa tutti 'nsemble», v. 49; «fosse in Egina il popol tutto infermo», v. 59, cui si può aggiungere a parte «li animali [...] / cascaron tutti», vv. 61-62), risulta ormai familiare nei

---

20 Dante con le *sposizioni* di Christoforo Landino et d'Alessandro Vellutello sopra la sua *Comedia*, Venezia, Appresso Giovambattista, Marchio Sessa & Fratelli 1578, p. 143, col. 1.

21 SHARON E. MAYER, *Dante's Alchemists*, «Italian Quarterly», XII (1969), n. 47-48, pp. 185-200. «L'ironia consiste nel fatto che gli alchimisti conoscono la corruzione eterna senza la rigenerazione che secondo la teoria tradizionale dovrebbe sempre seguire» (p. 195).

22 I sintomi della lebbra sono gli stessi indicati da BARTOLOMEO ANGLICO, *De proprietatibus rerum*, VII, 64 e da ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae*, IV, III, 10; X, 162, come si è avveduto UMBERTO BOSCO, *Lebbra*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1984<sup>2</sup>, III, pp. 605-606.

23 Ancorché il loro significato primario sia nel testo diverso, non è del tutto da escludere che, almeno per la radice etimologica, si possa avvertire in filigrana un sia pur pallido richiamo alle trasformazioni operate dagli alchimisti in due termini a loro riferiti quali «conversi» (v. 41), in cui comunque traspare il concetto di conversione, e «si trasmutava» (v. 69). Del primo nota Castelvetro: «i falsari quivi rinchiusi [...] sono come i monaci di questa bolgia, che si domandano ancora conversi, sì come coloro, che dalle cose mondane e secolari si sono convertiti al servizio di dio» (*Sposizioni a XXIX canti dell'Inferno*, cit., p. 401). Ma già l'*Ottimo commento*, cit., p. 499 rilevava che «questi conversi alchimisti [...] vogliono credere che una specie di metallo in altra specie la converta».

territori di Malebolge, dove una prima sommatoria con riduzione a fattore comune si incontra tra i ladri, con rinvio complessivo alla «Libia», a «tutta l'Etiopia» e all'Arabia a formare «cruda e tristissima copia», già in un quadro di «tante pestilenzie» (XXIV, 85-91).

In regioni ancora più vicine, tra i seminatori di discordie, il raduno generale coinvolge la totalità dei mutilati di tante guerre («S'el s'aunasse ancor tutta la gente», XXVIII, 7), ricalcato, pur con la consueta sigla ritmica dell'endecasillabo dantesco che incardina il «tutto» in apertura del secondo emistichio, sul magistero retorico di Bertran de Born, il cui dialogo con Dante in quella stessa bolgia è anticipato dall'eco dei suoi versi dolenti: «Si tuit li dol e.lh plor marrimen / [...] fossen ensems...». E finalmente nel canto XXIX, dopo tanti riferimenti storici e dopo avere invocato l'autorità più documentaria di Livio «che non erra» (XXVIII, 12), l'iperbole delle degenerazioni corporali si ingigantisce ricorrendo alla fantasia metamorfica di Ovidio, con il dichiarato riferimento a una materia «che i poeti hanno per fermo» (XXIX, 63), finché poi, preparato il terreno con questa avvisaglia, al principio del canto successivo un'ulteriore *expolitio* assiepa una doppia similitudine mitologica nuovamente attinta dal repertorio ovidiano. L'effetto non è però meramente pittoresco o decorativo, ma funzionale al senso di ribrezzo e di dolore che Dante vuole trasmettere con la sua retorica enumerativa. Basti sapere che nella *Retorica* di Aristotele, un'opera «certamente usata» da Dante, sia pure con un'influenza «alquanto limitata» al confronto di altri testi di arte sermocinale<sup>24</sup>, vengono indicate proprio la «malattia» e «la ripetizione frequente di questi mali» tra le cose «suscitatrici di pietà» (*Rhet.*, II, 8, 1386a).

L'unico dettaglio che potrebbe apparire superfluo è il cenno alla favola della nascita del popolo dei Mirmidoni dalle formiche. In fondo, se l'obiettivo di Dante è quello di rappresentare le anime languenti e spossate dalle infermità (XXIX, 66), non era sufficiente evocare le epidemie endemiche dei malati raccolti negli «spedali» (v. 46) e il contagio universale della peste? Perché seguire fino in fondo Ovidio facendo culminare il suo racconto mitico con la metamorfosi? Non c'è dubbio che il fascino della fonte è dilagante, al limite, direbbe Bloom, dell'angoscia dell'influenza, paradossalmente ancora più accentuata dopo che Dante ha vinto il suo emulo nell'agone del «mutare e trasmutare» dei ladri (XXV, 143). È vero che adesso Dante gareggia in concisione, comprimendo i centotrentotto versi con cui Ovidio descrive la peste di Egina (*Met.* VII, 523-660) in soli sette endecasillabi,

---

24 ENRICO BERTI, *Retorica*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., IV, p. 893.

nondimeno l'influsso del poeta latino è evidente e accentuato, fino a contagiare anche i passi finitimi. «Le marcite membre» (XXIX, 51) ricordano i «corpora foeda» (v. 548), nel cui esametro si trova anche il rilievo del «puzzo» che «n'usciva» (v. 50) («vitiatur odoribus aerae»); la determinazione cronologica delle «genti antiche» (v. 62) deriva dai «priscis cultoribus» (v. 653), dei quali sono comuni la sorte («cascaron tutti», v. 62 → «concidere», v. 538; «prosiliunt», v. 573) e i sintomi del «languir» (v. 66) («omnia languor habet», v. 547) e del «giacer» (v. 68) («corpora iacent», v. 548; «terra iacentes», v. 578), con la connessa impossibilità di sollevarsi («non potean levar le lor persone», v. 72 → «multi nequeunt consurgere», v. 570) e con l'obbligo di trascinarsi («carpone / si trasmutava per lo tristo calle», vv. 68-69 → «corpora devolvunt in humum», v. 574).

Non parrebbe quindi che «scarseggino quei precisi calchi lessicali altrove invece non sdegnati»<sup>25</sup>; semmai, ad arricchire la già densa intertestualità ovidiana, va aggiunta anche la lezione di un più sobrio resoconto della peste in Virgilio, la cui risonanza, così flebile da essere passata inosservata, si può avvertire ancora in riferimento all'ultimo sintagma appena citato del «carpone / si trasmutava», avente nell'*Eneide* un corrispettivo, anche nell'*enjambement*, in «aegra trahebant / corpora» (III, vv. 140-141), cui sono da affiancare la «tabida membris [...] lues» (vv. 137 e 139) per le «marcite membre» del v. 51 e il «corrupto caeli tractu» (v. 138) per «l'aere sì pien di malizia» del v. 60. Ma le tessere virgiliane sono molto più contenute per numero e per vicinanza; soprattutto non risolvono il problema esegetico che ci si è posti, quello del particolare, a prima vista inutile, della trasformazione delle formiche in uomini, avvenuta, come vuole il mito, dopo che Eaco, privato del popolo di Egina di cui era re, sterminato dalla peste, pregò Giove di compiere la prodigiosa metamorfosi.

Non c'è dubbio che una volta di più l'ascendente ovidiano sia determinante anche a livello lessicale, di cui è spia, per limitarsi soltanto all'appendice che sembra per ora marginale, il «seme» (v. 64) che Dante desume dalla «quercus de semine Dodonaeo» di *Met.* VII, 623, con una personale trasposizione dal regno vegetale della quercia al regno animale delle formiche. Anche Dante opera quindi, rispetto alla fonte, una metamorfosi, del tutto congeniale al termine proprio della similitudine, ossia a quei dannati sofferenti di lebbra che in vita pro-

---

25 ARNALDO DI BENEDETTO, *Canto XXIX*, in *Lectura Dantis Neapolitana*, vol. I: *Inferno*, direttore Pompeo Giannantonio, Napoli, Loffredo 1986, p. 553. Eccede in senso contrario di trovare più riferimenti a Ovidio di quelli reali Niccolò Tommaseo, in DANTE ALLIGHIERI, *Commedia*, vol. I: *L'Inferno*, Milano, Francesco Pagnoni 1869, pp. 348-349.

fessarono l'alchimia. E dalla prospettiva di questa disciplina, «seme» è un suo tecnicismo molto specifico perché la possibilità di mutare i metalli vili in metalli preziosi si fonda proprio sul presupposto pampsichistico che la loro natura non sia inorganica, ma si comporti come quella del mondo vegetale e animale, soggetta quindi al metabolismo di un ciclo di decomposizione e generazione seminale<sup>26</sup>, scientificamente attendibile quando ancora si dava pieno credito alla generazione spontanea. Per questo nella letteratura alchimistica è frequente imbattersi in formule animistiche del tipo «fit aurum ex auri semine» ovvero «in auro semina sunt auri»<sup>27</sup>, per la convinzione che anche i minerali abbiano una loro vita e una loro morte al pari degli altri esseri viventi.

L'allusione aggiuntiva a Ovidio assolve allora a una funzione doppia, non solo di rendere l'idea delle malattie dei dannati della decima bolgia, ma anche di ribadire che in questi peccatori il processo alchemico ha comportato un esito *in peius*, in antitesi alla sorte degli appestati di Egina che ebbero una *renovatio in melius* nella grande catena dell'essere. Se ora ci si volge al *Convivio*, l'altro testo ove Dante si riferisce alla nascita dei Mirmidoni, si capisce la differenza sostanziale tra le due metamorfosi. Nella sede più discorsiva del trattato filosofico, c'è anche lo spazio per interpretazioni allegoriche e morali, una volta che l'attenzione si concentri sul contegno del re di Egina improvvisamente privato dei suoi sudditi per la vendetta (ecco di nuovo riaffiorare questo tema) di Giunone. Sulla vicenda la «favola» di Ovidio

mostra che Eaco vecchio fosse prudente, quando, avendo per pestilenza di corrompimento d'aere quasi tutto lo popolo perduto, esso saviamente ricorse a Dio e a lui domandò lo ristoro de la morta gente; e per lo suo senno, che a pazienza lo tenne e a Dio tornare lo fece, lo suo popolo ristorato li fu maggiore che prima.

(*Convivio* IV, xxvii, 17)

È certo, e qualcuno lo ha fatto giustamente notare<sup>28</sup>, che quando

<sup>26</sup> Sul ruolo centrale dei «semi» si veda JOHN READ, *Dall'alchimia alla chimica*, trad. it., Milano, Longanesi 1960, p. 40 e soprattutto 57.

<sup>27</sup> Il primo aforisma alchemico si trova nell'*Opus aureum de auro*, II, 8 attribuito a Giovan Francesco Pico; in veste di allotropo compare nella *Chrysopoeia*, I, 542-543, un poema di Giovanni Aurelio Augurello edito nel 1515. I testi, insieme con molte altre testimonianze in proposito, in *Theatrum chemicum*, Argentorati, Sumptibus Lazari Zetneri 1613-1622.

<sup>28</sup> DI BENEDETTO, *Canto XXIX*, cit., p. 553.

Dante scrisse il canto XXIX dell'*Inferno* aveva vivo nella memoria questo passo del *Convivio* su Eaco, di cui ritorna l'«aere» al v. 60, il «popol tutto» al v. 59 e il «ristorar» del v. 64, l'azione cruciale che designa la prodigiosa palingenesi, simile alla "rigenerazione" inseguita dagli alchimisti alle prese con i loro alambicchi. Ma dal *Convivio* proviene molto più della semplice eredità lessicale, giacché vi si spiega anche la causa vera e profonda che ha consentito la conversione delle formiche in uomini: la prudenza, la saggezza e l'attitudine devota di Eaco che, con «pazienza», senza pretendere stolte rivalse a quanto aveva subito dall'ira divina, fece affidamento esclusivo alla preghiera, sapendo che il miracolo desiderato non rientrava nelle possibilità umane, come invece, verrebbe da aggiungere riferendosi alla *Commedia*, hanno presunto quegli alchimisti che hanno solo armeggiato intorno ai metalli senza implorare l'aiuto divino, come avveniva nelle versioni più mistiche e gnostiche che individuavano in Abramo, Mosè e Salomone i più grandi maestri dell'alchimia e nella componente religiosa un suo aspetto imprescindibile<sup>29</sup>.

Anche senza spingersi forzosamente verso implicazioni occulte o mistiche di cui Dante non offre alcuna traccia, la menzione delle «genti antiche» che «si ristorar di seme di formiche» è comunque l'appello a un'umiltà e a un senso del limite che è mancato agli alchimisti, i quali, non riuscendo nel loro ambizioso intento, hanno fatto ricorso all'inganno che stravolge la natura dei metalli. E mentre la preghiera di Eaco nobilita le formiche alla condizione umana, i peccatori della decima bolgia, per la loro grave infermità che ne corrompe la fisionomia, subiscono una regressione verso uno stato animale, rendendosi affini alle stesse formiche in virtù dei loro anonimi ammassi indistinti di carne in disfacimento che nell'«oscura valle» formano «diverse biche» (v. 66) somiglianti per l'appunto ai formicai<sup>30</sup>.

Con estrema coerenza, è già preparato il terreno per una decrizione cruda e truce delle pene dei falsatori di metalli, così acre che alle caste orecchie puriste dell'abate Cesari parrà fondarsi su una serie di similitudini «troppo grossolana ed abbietta» in cui il lettore nostalgico della stagione arcadica avverte con rammarico l'assenza di «qualche galanteria parigina», a suo dire opportuna per mitigarle<sup>31</sup>.

---

29 Cfr. in READ, *Dall'alchimia alla chimica*, cit., le pp. 88-92, dedicate all'«aspetto religioso» della disciplina.

30 Di «involontaria retrotrasformazione» discorre PIERO BIGONGIARI, *Lettura del XXIX dell'Inferno*, in *Capitoli di una storia della poesia italiana*, Firenze, Le Monnier 1968, p. 152.

31 ANTONIO CESARI, *Bellezze della Divina Commedia di Dante Alighieri*, Milano, Silvestri 1845, I, p. 389.



In realtà sono versi che, ispirati a esempi di vita bassa e volgare, da una parte adeguano il contenuto alla situazione disgustosa della bolgia e dall'altra si rifanno, con tutta la perizia di cui solo Dante è capace in questo grado, al «parlar aspro», tutt'altro che facile, di uno stile «neo-petroso»<sup>32</sup> di cui già si sono avute le prove nel contesto, ugualmente ripugnante, del canto XXI. E dovendo lo sguardo dell'osservatore avere la precisione quasi crudele di un occhio clinico inesorabilmente esatto nelle sue diagnosi esplorative, il referto delle pene viene rimandato a quando il cammino mai intermesso (XXIX, 16, 40, 52, 70) porta i due pellegrini sulla riva inferiore della bolgia, più bassa di quella che la separa dagli scismatici e anche sottostante al colmo del ponte che la sovrasta. Può così riprendere l'egemonia sensoriale della vista («e allor fu la mia vista più viva», v. 54) che di conseguenza nella prosecuzione del canto anticipa le percezioni acustiche («guardando e ascoltando...», v. 71) dopo essere stata sopravanzata (v. 43).

Faticosamente distinto dalle anafore («Qual [...], e qual [...], e qual [...]», vv. 67-68), il carnaio confuso delle «diverse biche» può finalmente prendere forma, dapprima con i riferimenti al «ventre» e alle «spalle», invero generici specie se confrontati con le minuzie anatomiche dei canti XXVIII e XXX, poi sufficientemente precisi da consentire, preannunciata da un risoluto *verbum videndi* («Io vidi», v. 73), l'individuazione dei singoli lebbrosi, di cui però, prima ancora che i contorni, difficili da districare in corpi l'uno all'altro «poggiati» (v. 73), si riconosce intanto il frenetico e parossistico movimento delle mani come prima ed evidente connotazione che impressiona maggiormente in un quadro nell'insieme statico di infermi che sembrano affetti da paralisi («non potean levar le lor persone», v. 72), in linea con le teorie mediche medievali che sulla scia di Avicenna aggiungevano anche questo morbo alle menomazioni professionali degli alchimisti, dovuto al loro frequente contatto con il tossico mercurio. Ad accrescerne la drammaticità, la visione è accompagnata dalla stessa didascalìa («sanza sermone», v. 70) entro cui si era esaurita l'apparizione spiritata di Geri, là indizio di collera rabbiosa, qui di attenzione compunta.

L'accresciuta potenza visiva che adesso si spinge ad appuntarsi, quasi al microscopio, sul mulinare incessante delle «unghie», vero

---

32 La definizione è di BIGONGIARI, *Lettura del XXIX dell'Inferno*, cit., p. 155, dopo che già un Sapegno ancora troppo condizionato dalla dicotomia crociana tra poeta e artista, aveva individuato un ritorno al «giovanile esercizio del "parlare aspro"», segno di una «bravura» che a suo dire esaurirebbe «la parte più veramente poetica del canto» cancellandone «l'alta commozione» del principio con la ricerca di similitudini «più ingegnose che spontanee» (*Il canto XXIX dell'Inferno*, cit., pp. 575, 573 e 574).

«tema conduttore»<sup>33</sup> delle molteplici similitudini, e per questo ripetutamente presenti («il morso / de l'unghie», vv. 79-80; «traevan giù l'unghie la scabbia», v. 82; «se l'unghia ti basti», v. 89), e forse per ciò protagoniste assolute di un aneddoto relativo a Capocchio riportato da Benvenuto da Imola<sup>34</sup>, non fa che avvalorare negli alchimisti il processo regressivo già annunciato con la loro "animalizzazione" a formiche. Non per nulla, dopo un'analogia tratta da un'operazione quotidiana ambientata in cucina, luogo di richiamo frequente nel basso inferno dove ha la sua *climax* nella bolgia dei barattieri, e agli alchimisti pertinente per la loro familiarità con il fuoco, i fornelli e magari anche con le «tegghe» (v. 74) cui la loro giacitura viene assomigliata, una parte del loro corpo, le unghie appunto, viene volta a volta comparata con una striglia, con una lama di coltello e, nella prosecuzione del grappolo di immagini cui mimeticamente si adegua Virgilio, con una tenaglia. Al tempo stesso le persone degli alchimisti vengono "reificate" diventando vili utensili da cucina, bestie da stalla, pesci tra i meno pregiati, corazze di un'armatura di così poco valore da perdere le loro maglie.

Insieme con il sistema delle immagini<sup>35</sup>, saldate più strettamente al rispettivo termine di referenza con la ripetizione del verbo («poggiati» → «si poggia», vv. 73 e 74; «menare» → «menava», v. 76 e 79), tutte le terzine in questione sono impastate dello stesso amalgama di allitterazioni che non hanno solo la funzione onomatopeica di imitare la sorda cacofonia di quel continuo grattare («come coltel di scardova le scaglie», v. 83) ma risultano, con le loro dure dissonanze, corrive al campo semantico delle situazioni ributtanti che esibiscono croste e pustole («schianze», v. 75), tormentoso prurito («pizzicor», v. 81), brani di pelle che si desquamano («la scabbia», v. 82). Né Dante si accontenta dell'esercizio aspro delle rime, perché ciascuna viene ricalzata da un supporto allitterante nel corpo del verso, non solo nel caso

---

33 SANGUINETI, *Interpretazione*, cit., p. 324.

34 Narra Benvenuto che Capocchio, uno dei due lebbrosi che all'Inferno si sottopongono al perpetuo «morso de l'unghie», venne in vita incontrato da Dante poco dopo essersi effigiato «totum processum passionis Domini in unguibus mira artificiositate». E avendogli il poeta chiesto che cosa avesse disegnato, Capocchio «subito cum lingua delevit quidquid cum tanto labore ingenii fabricaverat», ottenendo da Dante un acceso rimprovero per tanto spreco di abilità (*Comentum super Dantis Aldigherij Comædiam*, cit., p. 414). Di là dall'attendibilità della storiella, resta nel commentatore trecentesco il contrappasso per come quelle stesse unghie che ospitarono tanta arte siano divenute all'Inferno strumento bruto di tortura.

35 OSIP MANDEL'ŠTAM, *Discorso su Dante*, in *La quarta prosa*, trad. it., Bari, De Donato 1967, p. 127 sottolinea che il movimento delle immagini è non meno importante del movimento del ritmo e dei suoni.

appena visto di «scardova-scaglie», incrementato dal meno vicino «scaldar» (v. 74), o in quello più facile della *repetitio* «teggghia a tegghia» (v. 74), che oltre tutto ripropone fonemi delle «unghie», ma anche nelle connessioni più ricercate di «volentier»-«veggghia» (v. 78), «menava»-«morso» (v. 79), «pizzicor»-«soccorso» (v. 81), «larghe l'abbia» (v. 84), «dita»-«dismaglie» (v. 85), «l'un di loro» (v. 86), «tal volta tanaglie» (v. 87). E che non siano suoni casuali, ma iscritti nel codice del «parlar aspro» è dimostrato dalla loro sistematica occorrenza negli endecasillabi delle petrose, dove per esempio la rima «segnorso-morso-soccorso» trova un corrispettivo in «perverso-riverso-disperso-verso» di *Rime*, CIII, 41, 42, 45, 46 e le allitterazioni in «cor», in «ghi», in «str» nelle voci «corre al core» (CII, v. 39), «ghiaccia» (v. 32), «strida» (CIII, 44), per non dire dei verbi «scaldare» (C, 16) e «poggiare» (v. 24), comuni alle due sedi.

Il rinvio alle canzoni della donna pietra, dove l'atmosfera è quella penosa della sofferenza d'amore, può forse servire a fugare l'impressione che la domanda posta dopo tanto silenzio contemplativo da Virgilio abbia un sottinteso ironico di dileggio, smentito dalla sintonia con quello stile. Per questo rispetto non si può sostenere né che la sua allocuzione «O tu che con le dita ti dismaglie» (XXIX, 85) sia improntata a una «solennità»<sup>36</sup> che striderebbe con l'argomento, né che il suo augurio ottativo «se l'unghia ti basti / eternalmente a cote-sto lavoro» (vv. 89-90) sia un «insulto» condito della più «sottile perfidia»<sup>37</sup>. In realtà il modo virgiliano di appellarsi a Griffolino è quello abituale di riassumere l'azione che l'interpellato sta svolgendo nella circostanza della domanda, e come tale è frequentissimo e non ha nulla di sarcastico o di faceto: «O tu a cu' io drizzo / la voce e che parlavi mo' lombardo...» (XXVII, 19-20); «Ditemi, voi che sì strignete i petti...» (XXXII, 43); «Or tu chi se' che 'l nostro fummo fendi...» (*Purg.* XVI, 25); «O tu che se' di là dal fiume sacro...» (XXXI, 1). E la riprova che Griffolino non si sente preso in giro è la sua domanda confezionata sullo stesso giro di frase: «ma tu chi se' che di noi dimandasti?» (*Inf.* XXIX, 93), lo stesso, per giunta, impiegato già da Maometto, a conferma dello stereotipo abbastanza neutro («Ma tu chi se' che 'n su lo scoglio muse...?», XXVIII, 43). Quanto poi al voto che le unghie del peccatore gli possano durare in eterno, esso è un'altra forma di *captatio benevolentiae* altrettanto frequente, alla quale il lungo pentasillabo

36 La tesi è di SANGUINETI, *Interpretazione*, cit., p. 329.

37 Lo sostiene FAUSTO MONTANARI, *Il canto XXIX dell'«Inferno»*, «Critica letteraria», VI (1978), n. 20, p. 425. Evidentemente sia Sanguineti sia Montanari non hanno tenuto conto delle citate considerazioni di Alberto Chiari, che qui invece si condividono tentando di confermarle con qualche altro supplemento di prova.

«etternalmente», che basta da solo per formare un emistichio, toglie ogni tentazione di scherzare o di deridere, tanto più che quelle unghie che nell'auspicio si vorrebbero inconsumabili non sono soltanto uno strumento di pena ma anche un modo per alleviare le sevizie del «pizzicor» e della «scabbia».

Anche la nuova replica di Virgilio intende, più che farsi beffe dell'infermità in cui giacciono gli alchimisti, sottolineare con la serietà del pedagogo la condizione di Dante affatto privilegiata e antitetica alla loro, un tema anche in questo caso del tutto normale nei dialoghi con le anime dell'aldilà (cfr. il contiguo e simmetrico XXVIII, 46-50). Semmai al cospetto di Griffolino, che si è definito «guasto» (XXIX, 91) anticipando Dante che chiama «sconcia e fastidiosa» (v. 107) la pena cui è soggetto, vengono date con le frasi dei due viandanti le ultime pennellate al ritratto di esseri "cosificati", cui ormai sono estranee le più comuni facoltà dell'uomo. Ecco perché l'informazione di Virgilio non si accontenta di spiegare che Dante è «vivo» (v. 95) e che il suo compito consiste nel «mostrargli lo 'nferno» (v. 96), ma aggiunge che «discende / [...] giù di balzo in balzo», sottintendendo *e contrariis* che questa azione è preclusa a quei dannati, costretti dalla paralisi e dalle altre infermità a trascinarsi «carpone» senza poter «levar le lor persone», come animali a quattro zampe. Forse si deve, più che a un oggettivo giudizio critico, all'impressionismo di un poeta quale Piero Bigongiari il sentire nella battuta virgiliana «una cascata d'acqua viva, cristallina "giù di balzo in balzo"». È vero invece che la piena padronanza del moto e del libero viaggio «suona totalmente oppositiva [...] di contro al [...] corrompersi e al [...] progressivo inerire nella materialità immobile» dei dannati<sup>38</sup>.

Pur in passi topici, che si direbbero di normale amministrazione, di per sé ripetitivi nella richiesta quasi burocratica di declinare le generalità, la *Commedia* svolge la retorica della *captatio* in forme sempre varie, con un reperimento dei *loci* argomentativi adatti alla psicologia degli interlocutori. Nel canto XXIX che volge in chiusura questo pregio non si smentisce, intanto con il preparare il clima mussante dell'arguzia e del lazzo, che esige una trama dialogica più fitta e più rapida, con molte voci invitate sul palcoscenico a dire la loro. Per questo a Dante, chiuso per lungo tempo nel silenzio meditabondo cui lo ha ridotto il pensiero assillante di Geri e quindi decentrato rispetto al vivo dell'azione, viene ridata la parola con un'enfasi particolare di Virgilio che dopo essersi dedicato prima a Geri per conto di Dante, poi a Griffolino, torna finalmente ad avvicinarsi con una dedizione totale: «lo

---

38 BIGONGIARI, *Lettura del XXIX dell'Inferno*, cit., p. 146.

buon maestro a me tutto s'accolse» (v. 100), manifestando la stessa premura che il suo protetto aveva avuto, in una situazione di grande panico, nei suoi confronti, allorché, aveva rievocato, «I' m'accostai con tutta la persona» (XXI, 97). Come non bastasse, dopo i rabbuffi precedenti a non indugiare, questa volta la disponibilità è per il momento completa: «Dì a lor ciò che vuoi» (XXIX, 101).

In secondo luogo la richiesta di Dante è funzionale nell'innescare la metamorfosi di genere che, per rifarsi liberamente a Contini, segna il trapasso cromatico dalla «cronaca nera» al «gazzettino rosa», dall'aria torbida della faida ai «pettegolezzi di farmacia» e alle «diffamazioni municipali»<sup>39</sup>. È del tutto verisimile che per convincere a parlare di sé gli alchimisti, che furono nel mondo artigiani peritissimi pur stravolgendo il loro ingegno a fini di frode, li si inviti a farlo in nome della «memoria» che la loro perizia ha lasciato sulla terra, evocata con la metonimia allettante dei «soli» (v. 105). E poiché può inibirli la vergogna della loro pena repellente, è ugualmente plausibile che li si persuada con la raccomandazione contraria di dimenticare per un attimo la loro immonda condizione. Il che avviene effettivamente, tenuto conto che di qui alla fine del canto, dopo tanto insistere, non c'è più traccia della loro condizione ultraterrena, a parte una fuggevole didascalìa («l'altro lebbroso», v. 124). Di certo i peccatori interpellati stanno al gioco, una parola, questa, da prendere alla lettera, giacché il «parlare a gioco» di Griffolino (v. 112) è la chiave di volta della metamorfosi stilistica, fino alla fine del canto ilare e scherzosa.

Di «memoria» da lasciare al «primo mondo» il dannato ne ha ormai una sola, che lo coinvolge talmente da non peritarsi nemmeno di rispondere per intero ai quesiti biografici di Dante. Quell'anima precisa la «gente» cui appartiene (v. 107), professandosi «d'Arezzo» (v. 109), ma nell'urgenza del suo piacere affabulatorio tace il proprio nome, integrato poi dalle chiose di commentatori e frequentatori di archivi che lo hanno identificato in Griffolino. Nel prologo della sua piccola farsa stabilisce dal principio un parallelismo calibrato tra sé, subito alla ribalta con la sicumera del primattore («Io fui d'Arezzo»), e la vittima del suo scherzo, «Albero da Siena» (v. 109), anticipando con l'onomastica delle due città la giostra dei risentimenti comunali alla quale di lì a poco altri vorranno partecipare con il proposito di rincarare la dose. Anche lui ha la sua ossessione, anzi una sete di vendetta che rilancia ancora il tormento di Geri. Il rancore di Griffolino e il suo conseguente desiderio di rivalsa concernono la condanna a morte inflittagli dallo stolido Albero per lo scherzo in fondo innocuo di cui era

---

39 CONTINI, *Sul XXX dell'«Inferno»*, cit., p. 161.

stato bersaglio. Che questo sia il suo chiodo fisso è desumibile dai ripetuti e pertanto al limite ridondanti causativi che richiamano la responsabilità del suo rogo: «mi fé mettere al foco» (v. 110), «mi fece / ardere» (vv. 116-117).

Ma come si accennava, nel canto degli alchimisti è avvenuta nel frattempo anche una trasformazione di genere letterario, dalla tragedia alla commedia, e la vendetta non invoca più il sangue da far versare a qualcuno della famiglia di Albero, ma, in opposizione al completo mutismo di Geri, si consuma tutta verbalmente con la novella della burla ordita, dalla quale può risaltare per un verso l'arguzia canzonatoria di Griffolino e per un altro verso l'irrimediabile *bêtise* del senese, a ragione definito «un sanguinario Calandrino»<sup>40</sup>, da identificarsi forse con il protagonista di quattro novelle di Sacchetti anche se, a detta del più recente editore, sembrerebbe, «più che personaggio reale, tipo favolistico dello sciocco»<sup>41</sup>. Senza imprecazioni o minacce, il bello spirito aretino innalza il suo amabile e scherzoso monumento alla stoltezza umana appellandosi alle sue doti di trasformista e di millantatore, evidentemente applicate non solo ai metalli. Con una leggera promessa interamente giocata sulle consonanti liquide («I' mi saprei levar per l'aere a volo», v. 113), rafforzata per celia parodistica dalla citazione archetipica e antonomastica di Dedalo (v. 116), ossia il massimo ingegno dell'umanità cui la stolta presunzione di Albero, tra i massimi esempi di ottusità, pretendeva di uguagliarsi, Griffolino getta per sempre il discredito su chi lo mandò a morte perché incapace di rispondere con le stesse armi della scaltrezza sagace.

Benché pervertita dalla futilità degli obiettivi e dalla volontà di ingannare, è la vivezza dell'ingegno che Griffolino vorrebbe che «non s'imboli / nel primo mondo da l'umane menti» (vv. 103-104). E Dante, dopo averla involontariamente promossa, non si sottrae all'*actio* comica, dalla quale il solo Virgilio si tiene in disparte, probabilmente già accigliato e pronto a sbottare, come farà, «con ira» (XXX, 133). Trascinato dalle frecciate antisenesi, fa fronte comune, lui guelfo fiorentino, con Griffolino, in una sorprendente collusione con uno d'Arezzo, città ghibellina inimicissima a Firenze<sup>42</sup>. Ma se c'è da colpire Siena, e maga-

---

40 PIERO CAMPORESI, *Griffolino d'Arezzo*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., III, p. 287. «Fatuo e malvagio» è detto anche da FRANCESCO GABRIELI, *Il canto XXIX dell'«Inferno»*, in Casa di Dante in Roma, *Inferno. Letture degli anni 1973-'76*, Roma, Bonacci 1977, p. 713.

41 FRANCO SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, a cura di Valerio Marucci, Roma, Salerno 1996, p. 34.

42 L'anomala e beffarda alleanza da rilevare è quella tra Griffolino e Dante, non quella tra Griffolino e Capocchio, come fa BRUNO BRUNI, *Il canto XXIX dell'Inferno*, *Lectura Dantis Romana*, Torino, SEI 1959, p. 23. Di Capocchio difatti non si specifica la cittadinanza, e Dante non l'avrebbe taciuta se avesse voluto notificare l'ironia dei due

ri in una volta sola anche i francesi (XXIX, 123), ogni alleanza diviene lecita. Come non bastasse, la nomea dei senesi di essere «gente vana» (v. 122) era ormai proverbiale, se nel Purgatorio se ne incontra un esempio dal nome antifrastico di Sapia («Savia non fui, avvegna che Sapia / fossi chiamata», *Purg.* XIII, 109-110), la quale, ravveduta, avalla con altri aneddoti la fama dei concittadini di essere fatui e vanesî e al tempo stesso la sentenza di Dante, appellandoli anche lei «gente vana» (v. 151). Non c'è comunque bisogno di attendere quella conferma, perché già nell'ultima bolgia, da qualche tempo dimenticata nei suoi aspetti penali per conversari sempre più vicini al chiacchiericcio di persone irritanti, giunge un nuovo supplemento di prove a carico.

Il nuovo accusatore è la vera e più degna spalla di Griffolino, anche in senso letterale del modo di dire, perché i due siedono «a sé poggianti» (*Inf.* XXIX, 73), a formare un simbiotico «comun rincalzo» (v. 97). Hanno per giunta fatto la stessa fine, arsi sul rogo, e forse non è in questo senso casuale la similitudine che li paragona a un paio di teglie messe «a scaldar» (v. 74). E altrettanto estroso è costui, che, con notizie complementari a quelle date da Griffolino, dice di chiamarsi Capocchio ma non precisa la città di provenienza. Il suo esordio è degno di un maestro di retorica specializzato in ironia, in quanto la doppia anafora con cui porta avanti con prontezza le considerazioni di Dante sulla stupidità dei senesi finge di volere stabilire delle eccezioni che invece di derogare rafforzano la tesi («Tra'mene Stricca [...] e tra'ne la brigata...», vv. 125 e 130), in linea con quanto aveva sentenziato in un'altra tirata campanilistica il diavolo mandato in missione in cerca di barattieri a Lucca, dove tutti lo sono «fuor che Bonturo» (XXI, 41), notoriamente il peggiore di tutti. E l'antifrase di Capocchio prosegue nel designare «temperate» le spese invero sfrenate di Stricca (XXIX, 125) e nel riferirsi al «senno» "palesato" («proferse», v. 132) dall'Abbagliato, evidentemente famoso per l'insipienza e gli sprechi scriteriati della sua condotta, perché anche se a noi i nomi fatti dal maligno alchimista non significano più nulla, tuttavia anche qui Dante deve perseguire la deontologia del «vento, che le più alte cime più percuote», come gli confermerà Cacciaguida (*Par.* XVII, 134). E per caratterizzare un *ethos* generalizzato la denuncia scatena un'onomastica *rage de nommer* che aggiunge stoltezza a stoltezza.

Anche Capocchio si deve vendicare per essere stato mandato a morte dai senesi, ma pur facendo trasparire l'indignazione morale contro una gente tanto debosciata da dissipare ogni sua ricchezza in

---

uomini di città rivali «poggiati [...] tegghia a tegghia».

bagordi, la sua polemica si mantiene sullo stesso tono brioso di Grifolino, senza l'acredine di altri attacchi municipali del basso inferno, dove infatti l'astio si manifesta non già con la leggera ironia quanto con la frontale apostrofe o con l'acre invettiva, che investono a turno Pistoia (*Inf.* XXV, 10-12), Firenze (XXVI, 1-3), Pisa (XXXIII, 79-84), Genova (vv. 151-153). Ma Siena non si segnala per la bestemmia proterva di Vanni Fucci, né per la presenza infamante di tanti cittadini tra i ladri, e nemmeno per il crimine di Pisa contro Ugolino, costretto dalle circostanze a cibarsi dei figli e a infrangere così un radicato tabù ancestrale che esige una punizione divina da invocarsi con accenti biblici<sup>43</sup>, né ancora per il tradimento particolarmente odioso verso gli ospiti, per gravità secondo solo al tradimento contro i benefattori.

Siena risalta per lo spirito godereccio, per il clima spensieratamente edonistico, per la corriva leggerezza dello scialo. E per fustigare siffatti costumi viziosi la voce adirata e apocalittica di Dante personaggio delega la riprovazione a una figura minore, a Capocchio, abile nel rivestire il ruolo di morditore che dopo il pezzo di bravura vanta tra le sue referenze quella di essere stato «di natura buona scimia» (XXIX, 139). Nella cultura medievale, ove Curtius ne ha dimostrata l'ampia circolazione<sup>44</sup>, la metafora «ars simia naturae»<sup>45</sup> designava una dote che Capocchio vuole ricordare, con un'epigrafe compiaciuta, alla «memoria» del «primo mondo», anche se la sua è un'arte minore, più di un contraffattore che di un artista<sup>46</sup>. Per i peccati mediocri dei senesi è sufficiente. Al tempo stesso però l'arte maggiore di Dante riesce nel canto degli alchimisti a compiere una sua trasfigurazione, quella che dal tragico trascolora nel comico<sup>47</sup>, una metamorfosi forse avvenuta a compimento di un processo di rimozione che, prima di escluderlo dal

---

43 Si veda lo splendido contrappunto intertestuale con la Bibbia che, dietro il racconto su ciò reticente di Ugolino, porta Ezio Raimondi a suggerire che la fame lo abbia indotto a uccidere e a cibarsi dei suoi figli: *Le figure interne di Ugolino*, in *Lecture classensi*, vol. XXV, Ravenna, Longo 1996, pp. 87-100, in partic. per l'invettiva antipisana pp. 95-96.

44 ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], trad. it. a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia 1992, pp. 601-603.

45 Proprio per la fissità del sintagma, è più plausibile interpretare «di natura» come specificazione di «scimia» e non, secondo l'intendimento di Quaglio nel suo commento (*Commedia. Inferno*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Milano, Garzanti 1983, p. 364), con il valore avverbiale di "naturalmente", nel senso di "per naturale istinto", "per natura".

46 L'antitesi è proposta da Andreoli: «buono a contraffar la natura, ch'è giuoco da scimia; non ad imitarla, ch'è d'artista» (DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, col commento di Raffaele Andreoli, Firenze, Barbèra 1918, p. 98).

47 Si veda la tesi di fondo sostenuta nella *Lettura*, cit. di Bigongiari.



suo orizzonte morale, ha tuttavia inteso dare udienza anche al tema rischioso della vendetta.

*Università degli Studi di Bologna*



MATTEO PALUMBO

APPUNTI SU MONTI, DANTE E LA MITOLOGIA

1. Questo intervento consiste in uno schematico ragionamento sul modo con il quale un autore come Vincenzo Monti si confronta con la poesia di Dante. A prima vista i due poeti sembrano essere lontanissimi l'uno dall'altro: del tutto incompatibili per le scelte estetiche e per l'idea stessa del ruolo della poesia. Quando Francesco De Sanctis, nella *Storia della Letteratura*, cita il poeta di Alfonsine, può anche rievocare, per illuminare la sua opera, l'influsso dell'antico e prestigioso modello, ma ha subito bisogno di correggere, di attenuare l'audacia del paragone, di introdurre precisazioni che distinguano, senza possibilità di confusione, i due universi. Così egli può anche scrivere che Monti «avea Dante nell'immaginazione», ma aggiunge immediatamente, per dissipare qualunque ambiguità, «e Virgilio nell'orecchio»<sup>1</sup>: un riferimento che, sul piano dell'*ars poetica*, vale in termini di musicalità, di canto aggraziato, di dolcezza dei suoni e, implicitamente, rinvia a una forma poetica come combinazione equilibrata di soluzioni stilistiche e formali in grado di produrre piacere.

È indiscutibile, tuttavia, l'ammirazione del poeta di Bassville per l'autore della *Commedia*. Si tratta, tuttavia, di verificare come egli si avvicini alla sua poesia: come la intenda, che idea ne abbia, come la interpreti, quali aspetti esalti della sua grandezza. In questo rapido percorso escludo i testi in cui il riferimento a Dante è mediato da una tecnica di allusioni o di citazioni dirette. Mi riferisco, per esempio, all'utilizzo del genere della visione, come nel caso della *Bassvilliana*, in cui pure l'imitazione è indubbia, o alle filigrane dantesche di cui il testo è ricco<sup>2</sup>.

---

1 FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Napoli, Morano 1873, p. 420.

2 L'«effetto Dante» è stato così ricostruito da Dionisotti: «Nel 1793 Dante riapparve d'un colpo a tutta Italia, non più come il remoto e venerando progenitore, ma come il maestro presente e vivo della nuova poesia e letteratura, nei canti di un poema, la *Bassvilliana* del Monti, che dava anima e voce alla reazione antifrancese e antigiacobina provocata dal Terrore. Di lì a poco, mutata casacca, l'ex abate e ora cittadino Monti dovette rinnegare la *Bassvilliana*; non però la guida di Dante, che ancora gli servi

Mi soffermo, invece, su attestazioni esplicite, in cui la celebrazione del poeta fiorentino è del tutto manifesta ed è giustificata, per così dire, da giudizi storico-critici, che identificano un ruolo ben riconoscibile nello svolgimento delle vicende letterarie.

Il primo caso a cui mi riferisco è un testo in versi, il secondo, invece, è una trattazione in prosa. Nel 1788 Monti indirizza degli endecasillabi sciolti alla Marchesa Anna Malaspina della Bastia. Tra l'altro, egli si chiede quale dono possa essere più gradito alla sua interlocutrice del «canto d'Elicona»: omaggio già altra volta offerto alla famiglia Malaspina e che ora si ripresenta aggiornato alla nuova destinataria. In questo contesto, seguendo il filo congiunto della tradizione familiare e poetica, Monti inserisce una celebrazione altissima della figura di Dante. L'attenzione principale è rivolta all'immagine dell'esule, vinto dalla fazione politica avversa, che «caldo / d'ira e di bile ghibellina il petto, / per l'itale vagò guaste contrade / fuggendo il vincitor guelfo crudele, / simile ad uom che va di porta in porta / accattando la vita»<sup>3</sup>. Accanto al poeta, che si porta dietro la propria amarezza, c'è il signore Malaspina che lo protegge, salvandolo da una sorte sempre più dolorosa. L'ospitalità che egli offre è la premessa della vita stessa della poesia. È il dono che alleggerisce la pena, contrasta l'amarezza della sconfitta e permette alla poesia di germogliare. Così, «il fato avverso / stette contro il gran vate, e contra il fato Morello Malaspina», che «all'illustre esul fu scudo». Questo signore, con la magnanimità dei suoi atti, è il «nume che gli avea fra le tempeste / fatto quest'ozio». Grazie a questo «scudo» la poesia italiana, «bambina ancora» quando Dante vagava per l'Italia, diventa adulta e magnifica, e «gigante e diva si fe' di tanto protettore al fianco». La conseguenza è chiara. La poesia ha bisogno di un potere liberale e generoso, che la protegga e la tuteli. Alla sua ombra essa dispiega la qualità che le appartiene e che le dà autorità.

---

benissimo per la *Mascheroniana*, come ormai di male in peggio serviva ai suoi imitatori e rivali nell'uno e nell'altro campo. Dante insomma non fu in quei frangenti il poeta di una parte, dell'ideologia rivoluzionaria o di quella reazionaria. Fu bensì il poeta che in quei frangenti, onde erano mutate le condizioni di vita e le speranze di sopravvivenza degli uomini di ogni parte, fornì le parole e gli accenti di una eloquenza insolita, aspra, veemente, quale pareva richiesta, e di fatto era, dalle circostanze straordinarie e dai compiti nuovi che la letteratura si trovava a dover assumere» (CARLO DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi 1967, pp. 258-259).

3 VINCENZO MONTI, *Poesie*, a cura di Guido Bezzola, Torino, UTET 1969, pp. 126-127. Per un bilancio aggiornato degli studi montiani sono indispensabili i volumi *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a cura di Gennaro Barbarisi, Milano, Cisalpino 2005 (per i primi due tomi) e 2006 per i successivi due volumi (*Monti nella Roma di Pio VI e Monti nella Milano napoleonica e post-napoleonica*).

L'origine di cui Monti parla sembra contenere un prologo, che accompagna ogni ulteriore sviluppo storico. Del connubio necessario tra arte e potere Dante offre, agli occhi di un testimone come l'autore della *Feroniade* o della *Prosopopea di Pericle*, la testimonianza prima e rivelatrice. La sua esperienza sembra ribadire una verità universale e la conferma. Può accadere così che, nella rievocazione di Monti, la «magnanim'ombra» del vate ritorni tra quegli stessi luoghi, che lo ospitarono, e «de' nipoti nel cor dolce e segreto / l'amor tramanda delle sante Muse». La sua voce «empia tutto / di riverenza e d'orror sacro il loco [...] grata / dell'ospite pietoso alla memoria». Il desiderio del «nido antico» riporta il poeta nei luoghi dove era stato ben accolto. La fedeltà a colui che lo aveva difeso è la ricompensa che nel tempo il poeta può offrire, lasciando ai nuovi signori l'eredità della sua parola «melodiosa»: segno specifico di una assicurata eternità.

2. La celebrazione di Dante, nel secolo di Bettinelli e di Voltaire, può non essere del tutto ovvia<sup>4</sup>. Nella *Lezione Nona* del corso di eloquenza, tenuto a Pavia nel 1803, Monti si scaglia esplicitamente proprio contro i giudizi di Bettinelli, colpevole di aver disconosciuto la grandezza della *Commedia* e di averla giudicata inadeguata ai criteri del bello. Egli, che «con un tratto di penna – scrive Monti – cancellava e creava le letterarie riputazioni, aveva osato, con ridicola impertinenza, citar Dante al suo tribunale e, scomunicandolo dalle scuole in nome di Virgilio, si lusingava di renderlo il ludibrio della gioventù»<sup>5</sup>. Contro questo discredito Monti non può che rilanciare la forza poetica di Dante: una «lettura di ferro [...] contro i languori dello spirito». Il poeta della *Commedia* è un «fonte», a cui «tutti si sono studiati di bere [...], amarissimo nei primi sorsi e dolcissimo nei secondi»<sup>6</sup>. L'elemento che, in questo come in altri passaggi, Monti esalta è precisamente la «dolcezza»: condizione prima della potenza poetica sugli animi dei lettori. Con qualunque parte del sapere umano si sia confrontato, Dante è stato capace di assorbirla e trasfigurarla, rendendola poetica e bella. Non c'è scienza che egli non abbia conosciuto, dalla fisica e l'astronomia alla teologia. Tuttavia tutte le cognizioni che ha utilizzato sono state adornate dalla veste luminosa della parola poetica, che ha levato aridità ai concetti e ha aggiunto bellezza: «niuno

---

<sup>4</sup> Per una storia essenziale della fortuna di Dante nel secolo XVIII basti richiamarsi a MICHELE BARBI, *La fama di Dante nel Settecento*, in *Problemi di critica dantesca. Prima serie 1893 / 1918*, Firenze, Sansoni 1975, pp. 455-472.

<sup>5</sup> MONTI, *Lezioni di eloquenza e Prolusioni accademiche*, introduzione e commento di Duccio Tongiorgi, testi e note di Luca Frassinetti, Bologna, Clueb 2002, p. 223.

<sup>6</sup> Ivi, p. 218

più che Dante ha spaziato nel regno delle divine astrazioni» e «ha saputo cangiar in fiori le spine della più arida metafisica»<sup>7</sup>.

Va subito precisato che la proprietà insuperabile nello stile di Dante, che ancora agisce sui lettori contemporanei, non dipende dal lessico e dai singoli termini. La riforma operata da Petrarca e da Boccaccio, che ricorsero a un linguaggio «più delicato e corretto»<sup>8</sup>, adeguato alle scelte letterarie della lirica e della novella, ha reso barbare e insolite espressioni del vocabolario dantesco. Esse sono cadute dall'uso e hanno perduto «col tempo l'onestà del colore e la forza dell'espressione»<sup>9</sup>. Su questo piano, si può tranquillamente riconoscere che Dante adoperò un «rozzo ed originale linguaggio»<sup>10</sup>. Egli, infatti, dovette allestire una terminologia che fosse adeguata al suo pensiero, alla sintesi di sapere che si incarnava nelle sue costruzioni fantastiche. Non avendo a disposizione che «la scarsa suppellettile delle voci già esistenti per adornarlo, introdusse nel suo poema tutte quelle che stimò significanti e accomodate al bisogno qualunque ne fosse l'origine e la matrice»:

altre ne fuse di conio proprio, altre ne derivò dai fonti latini, altre ne risvegliò dall'antico, altre ne introdusse non solo dai differenti italici dialetti, ma dal francese ancora e dallo spagnuolo, somigliante ad Omero, il quale tutte adunò ne' suoi versi le formole del bel dire che vagavano per la Grecia<sup>11</sup>.

Se non è connessa all'efficacia prevalente della singola parola, la dolcezza si trova, piuttosto, «in quella parte di lingua che appellasi locuzione, e nel collocamento consiste delle parole, da cui scaturisce la chiarezza delle idee e l'armonia del periodo, e da queste l'eleganza e la grazia»:

niuno pertanto fu in ciò mirabile come Dante, niuno più semplice nei periodi, più naturale nella sintassi. Mai una trasposizione forzata, mai un intralcio di costruzione; tutte le parole al suo luogo, e quindi i segni delle idee che rappresentano così bene ordinati, così bene distribuiti che, appena ne hai afferrata l'immagine, ti passano subito nella mente con una limpidezza, con una veemenza che ti rapisce e ti

---

7 Ivi, p. 213.

8 Ivi, p. 218.

9 Ivi, p. 220.

10 Ivi, p. 218.

11 Ivi, p. 219.

porta irresistibilmente dove vuole il poeta<sup>12</sup>.

L'armonia così intesa, come un effetto di stile e di melodia, convenienza di suoni e di ritmo, naturalezza e grazia dell'espressione, è il discrimine tra la poesia e la non poesia: il tratto che distingue il bello dal brutto e che dona alle parole quella piacevolezza necessaria perché le idee agiscano. Il linguaggio poetico, per queste ragioni, resta separato da qualunque altra pratica comunicativa. Non c'è nessun'altra esperienza che sappia edificare, con la libertà delle invenzioni, infiniti mondi possibili e garantire la loro legittimità. «La ragion del geometra non ha che una strada, la ragion del poeta e dell'oratore ne ha mille»<sup>13</sup>. Sottratta al peso vincolante della verità universale della scienza, la mente insegue obiettivi egualmente necessari, ma completamente autosufficienti. Lo scopo massimo a cui ambisce è il gioco dell'immaginazione, che si appaga dello splendore delle immagini create e le incarna nei corpi vivi delle parole concatenate una con l'altra.

3. Non si faticherebbe, naturalmente, a trovare nei testi di Monti passi che ripetono la medesima tesi. In una lettera notissima del 1825 a Carlo Tedaldi Flores, egli conferma il ruolo del linguaggio estetico, inteso allo scopo principale del piacere e, solo successivamente, per riflesso automatico e indotto, capace di giovare: «Ed inoltre la poesia, il cui principale officio è il diletto (e nella misera condizione dell'uomo il diletto è giovare), dovrà ella presentarsi sempre burbera, sempre accigliata, sempre governata da una pedantesca severità, a cui si dà il nome di filosofica? Possibile che non si sappia distinguere l'officio del poeta da quel del filosofo? Che il parlar ai sensi è diverso dal parlare all'intelletto? Che la nuda e rigida verità è morte della poesia? Che poesia [...] vale finzione, e la favola non è altro che verità travestita?»<sup>14</sup>.

Il punto qui è davvero decisivo. «Verità travestita» è una formula a cui Monti resta particolarmente legato e che egli ripropone a distanza di anni come la sigla essenziale delle proprie idee. Nel significato più generale di verità divulgata appare, infatti, nella *Bassvilliana*<sup>15</sup>, dove

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 220.

<sup>13</sup> Ivi, p. 139.

<sup>14</sup> MONTI, *Epistolario*, a cura di Alfonso Bertoldi, vol. VI, 1824-1828, Firenze, Le Monnier 1931, p. 149.

<sup>15</sup> «La favola [...] non è altro che la scienza in abito popolare, e la verità travestita» (MONTI, *In morte di Ugo di Bassville*, in *Poesie*, cit., p. 171).

egli stesso dichiara di averla desunta dalla *Ragion poetica* di Gravina<sup>16</sup>, e con la stessa accezione si ripresenta nelle *Lezioni di eloquenza*, congiunta al problema della prima e antica sapienza: «Così fecero quei famosi che furono tra le genti i primi insegnanti della morale e sistematori della virtù, i quali per la via delle favole accompagnate dall'armonia tramandarono ai posteri le verità più sublimi, null'altro essendo la favola che la verità travestita in abito popolare»<sup>17</sup>.

I termini della questione appaiono dunque espliciti. Finzione, piacere, armonia e sapienza sono nomi inscindibili di quell'unico processo in cui consiste appunto la poesia. Essa si rivolge ai sensi prima che all'intelletto, e perciò si serve di divinità e di emblemi, in cui le finzioni obbligatoriamente si incarnano. Le favole sono inseparabili dal piacere che solo le parole possono creare. Non c'è altra via perché le idee indossino abiti riconoscibili e amati: «Fu per ciò che il poeta non con altro nome appellavasi che con quello di sapiente, perché solo nel poeta concorsero tutte, come in un centro, la fisica, la teologia e la musica»<sup>18</sup>.

Questo repertorio di concetti riporta nell'alveo dell'influenza di Vico e ai principi della *Scienza nuova*. Non è casuale, d'altra parte, che nello stesso anno 1803, in cui prendono corpo la traduzione e il commento foscoliano alla *Chioma di Berenice*, Monti levi un altissimo omaggio all'«opera meravigliosa» del filosofo napoletano, sottolineando, tuttavia, il «difetto di stile» del libro, che respinge troppi lettori: «La *Scienza nuova* è come la montagna di Golconda, irta di scogli e gravida di diamanti»<sup>19</sup>.

All'interno di queste considerazioni teoriche, relative all'espressione poetica e alla sua tipicità, acquista un potere decisivo la funzione che la mitologia svolge. Per Monti, come si sa, è inseparabile dalla poesia, perché è il solo ornamento che rende leggiadro il vero e trasporta qualunque vicenda nel regno del bello.

Senza le «leggiadre Fantasie» c'è solo lo «spavento», e il «bel regno» vede cancellata la grazia che lo aveva costantemente caratte-

---

16 «[...] la storia e la favola non altro diventano [...] che la figura di quelle passioni che col suo soggetto cospirano. "Per questa ragione" (vien qui in soccorso del mio pensiero l'immortale Gravina), "per questa ragione, dic'egli, si stimò Dante, libero da ogni biasimo in avere dato luogo a Catone Uticense fuori dell'inferno, ed in avere nel purgatorio tra le sculture delle virtù mescolati gli esempi della Scrittura colle istorie profane, anzi anche colle favole, delle quali benché sia falso il significante, vero nondimeno è il senso significato, cioè la dottrina morale, ed il seme di virtù dentro la favola contenuto"» (ivi, p. 172).

17 MONTI, *Lezioni di eloquenza*, cit., p. 213.

18 Ivi, p. 213.

19 Ivi, p. 276.



rizzato. Il mondo delle fantasie antiche porta con sé qualità a cui non si può rinunciare. Gli epiteti di «leggiadro» e di «bello» gli appartengono intimamente come una dote inscindibile. Per Monti non appare possibile nessun compromesso. Contro il «bel regno» c'è l'opaca realtà degli enti: nudi, privi di attrattive, scialbi e insignificanti. Sono gli ornamenti del mito a rendere «leggiadre» le cose degli uomini.

Nel *Sermone sulla mitologia* l'abbandono delle iconografie che l'universo classico ha lasciato dietro di sé spoglia di valore i fatti stessi, degradandoli ad accadimenti senza fascino. Levare ad Amore «l'arco e la faretra», sottrarre «ad Imeneo la face», bandire il cinto di Citera dalle risorse figurative dell'ispirazione significa condannarsi a una desolata aridità conoscitiva. Senza il corredo dell'«arco» e della «faretra», della «face» e del «cinto», si perdono tutte le infinite seduzioni dell'eterno inganno d'amore, si indebolisce la solennità del matrimonio, si disperde il mistero della bellezza. Rifiutate le allegorie che i miti incarnano, restano concetti senza forma, mutilati di quella sostanza che trasforma ciascuno di essi in una presenza visibile e vicina. L'esilio degli dei dallo spazio della poesia implica un universo abbandonato dalla grazia e dall'armonia, il cui signore assoluto resta il vero: «In un immenso, inanimato, immobile / Globo di foco ti cangiar le nuove / Poetiche dottrine, alto gridando: / Fine ai sogni e alle fole, e regni il Vero» (vv. 82-85 del *Sermone sulla mitologia*)<sup>20</sup>.

Nella *Lezione terza* del ciclo pavese, dedicata a Virgilio, Monti aveva già detto: «Omero valevasi [...] d'una lingua vergine, fervida, vigorosa, d'una lingua che tutta era senso, e al senso richiamava tutte le idee. Per tal guisa ogni moto del core, ogni operazione dell'intelletto, la virtù, il vizio, le passioni, le opinioni, tutto veniva personificato. Il Caos medesimo non era che una congerie di Numi, che ora si odiavano, ora si amavano; numi erano gli elementi, numi le meteore, numi tutti i fenomeni della natura: ogni fonte una najade, ogni arbore un'Amadriade, ogni fiore una ninfa o qualche misero giovinetto maltrattato da Amore e cangiato in vegetabile per compassione»<sup>21</sup>. La «potente legge di Sofia» (*Sermone sulla mitologia*, v. 186) non estende il suo dominio al di là del proprio campo. Essa non si annette i «liberi d'Apollo immensi regni / Ove il diletto è prima legge e mille / Mondi il pensiero a suo voler si crea» (ivi, vv. 87-89). Solo l'arte edifica infiniti mondi possibili. Sottratta al peso vincolante della verità della

20 Si cita dall'edizione critica, con ampie note di commento, di ERICA SCHWEIZER, *Il "Sermone sulla mitologia" di Vincenzo Monti*, in AA.VV., *Bufera e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla «Voce»*, a cura di Maria G. Pensa, con una nota di Silvio Ramat, Milano, Guerini e Associati 1996, pp. 165-265.

21 MONTI, *Lezioni di eloquenza*, cit., p. 126.

scienza, insegue obiettivi allo stesso modo necessari, ma completamente autosufficienti. Il suo scopo supremo è il diletto: quel libero gioco dell'immaginazione che si appaga dello splendore delle sue costruzioni pittoriche e le incarna nei corpi vivi delle parole.

Per Monti, nella *Lezione nona* del corso pavese, Dante è certo il poeta-teologo, che ha alle spalle la crisi della società medievale, sconvolta dalle guerre e attraversata da conflitti devastanti<sup>22</sup>. Di fronte a tale trionfo del disvalore, egli costruisce un mondo fantastico e dentro i regni eterni per i quali si muove, mentre giudica le colpe degli individui, si vendica terribilmente dei torti subiti. «L'ardito e fiero concetto della sua mente»<sup>23</sup> può così attenuare la collera della sconfitta e dell'esilio:

[...] eccolo creare un Inferno, un Purgatorio e un Paradiso di tutta sua fantasia e prendere, dirò così, le veci della divinità, e citare egli stesso a questo tribunale eretto dalla sua vendetta le passate e le presenti generazioni, e giudicarle e punirle e ricompensarle secondo il merito di ciascuna<sup>24</sup>.

Dante opera con la sua immaginazione individuale e «di tutta sua fantasia» inventa una struttura che resta prodigiosa. La materia che mette in scena affonda nel suo risentimento, infiammato da ragioni storiche e da rancori privati, e il sentimento di rivincita trova una maniera geniale per manifestarsi. Con estrema coerenza egli arriva a dire:

qualunque volta io considero che la vera musa di Dante è stata la bile, non posso far a meno di rendere nel mio core infinite azioni di grazie all'ingratitude fiorentina, la quale, esigliando questo grand'uomo ed eccitando in lui un magnanimo risentimento, ha dato vita a un poema cui dobbiamo principalmente la creazione della lingua italiana, e il monumento più grande della nostra gloria poetica<sup>25</sup>.

Anche per Foscolo, naturalmente, Dante è un modello esemplare, ma soprattutto perché esprime nel modo più potente lo spirito di

---

22 «L'epoca de' suoi tempi, per le intestine discordie che laceravano l'Italia tutta, era fatalmente feconda di delitti politici e religiosi. E Sovrani e Pontefici e cittadini potenti d'ogni paese gareggiavano nel tradire, nell'opprimere, nell'essere scellerati» (MONTI, *Lezioni di eloquenza*, cit., p. 214).

23 Ivi., p. 215.

24 *Ibid.*

25 Ivi, p. 222.

un'epoca. Nella forma stessa della *Commedia* esiste, infatti, per lui, un mondo comune di concetti e di convinzioni, in cui si ritrovano l'autore e il pubblico. Si tratta di credenze condivise, che la fantasia del poeta esalta nel modo migliore. La discesa nei regni dei morti non è, per esempio, invenzione dantesca. Alle spalle ci sono centinaia di altre visioni, che però il poeta della *Commedia* assume e trasforma, rendendo le altre creazioni incomparabili con i risultati ottenuti da lui. Non stupisce, dunque, che Foscolo ritorni più volte a ragionare, in questo contesto, di mitologia. Si tratterà, ovviamente, della «mitologia nuova»<sup>26</sup> che fiorisce nel corpo del poema dantesco e che ne feconda lo spirito. Questa mitologia si fonde strettamente con la religione, che è, di fatto, la sostanza connettiva dei pensieri e dei valori medievali. Solo da una base di credenze comuni poteva sorgere «la più poeticamente fantastica, e la più storica insieme e più sacra e più filosofica delle visioni», ed essa «crebbe nel secolo e nella mente di Dante»<sup>27</sup>. Si tratta, in senso letterale, di «una specie di mitologia visionaria che Dante adottò allo stesso modo come la mitologia del politeismo era stata adottata da Omero»<sup>28</sup>. Perché il mandato civile che il poeta assume sia efficace, è del tutto indispensabile che venga in aiuto «il Cielo stesso, con tutti i suoi terrori e le sue speranze». Si tratta, appunto, di quella «mitologia nuova», «visionaria», grazie alla cui potenza «i fantasmi dell'immaginazione erano immedesimati nelle anime, nella religione, nella storia, e in tutte le imprese, e per lo più nella vita giornaliera de' popoli»<sup>29</sup>.

Era inevitabile, dunque, che Dante utilizzasse tutte le implicazioni psicologiche e culturali di cui poteva servirsi e conducesse la sua opera sotto il segno della religione. Proprio la religione, infatti, rappresenta «ancora il grande centro attorno al quale tutte le passioni e gli interessi dell'umanità si muovevano»<sup>30</sup>, e perciò, come si è visto, «è uno dei mezzi più efficaci per toccare le passioni dei suoi contemporanei»<sup>31</sup>. La mitologia coincide, dunque, con le convinzioni fantastiche di un'epoca, illustra leggi etiche e civili, dona coerenza estetica, suscita e accende passioni, secondo il principio eterno di ogni grande poesia.

Se si confronta questa lettura con le osservazioni montiane, diventa

---

26 UGO FOSCOLO, *Studi su Dante. Parte prima*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Firenze, Le Monnier 1979, p. 471.

27 *Ibid.*

28 *Ivi*, p. 67.

29 *Ivi*, p. 182.

30 *Ivi*, p. 89.

31 *Ivi*, p. 81. Per queste considerazioni rinvio a MATTEO PALUMBO, *Foscolo lettore di Dante*, «Rivista di studi danteschi», IV (2004), pp. 396-413.

manifesta la differenza di impostazione e di risultati critici. Quell'apparato concettuale, che per Foscolo è il tessuto connettivo che collega il poeta con i pensieri della sua epoca, si trasforma, per l'artefice del *Sermone sulla mitologia*, in «astruse e troppo frequenti teologiche argomentazioni»<sup>32</sup>. La teologia è «divenuta tiranno dell'immaginazione, con infinito detrimento della poetica facoltà». L'origine e l'ufficio della letteratura non richiedono, per Monti, la sfida con il mai prima pensato. Non riguardano quelle Verità che, alla maniera di Vico, solo nell'evidenza delle immagini rivelano la loro sostanza. Piuttosto, al contrario, grazie all'intero, rassicurante repertorio di figurazioni abilmente combinate, i miti permettono che le Verità del momento e dell'attualità trovino la loro mutevole celebrazione, giacché ciò che veramente conta non è l'evento che si sta glorificando, ma è la capacità di rendere poetico qualunque evento irrompa sulla scena del mondo.

Proprio questo primato dell'ornamento, che «traveste» la verità «in abito popolare», determina un modo preciso di intendere il mito. Quella mitologia, da cui nasceva direttamente la poesia delle origini e che Foscolo, per esempio, ritrova ancora presente nel cuore della *Commedia*, non esiste più come un sistema culturale, ma diventa un codice estetico, una forma piacevole, che abbellisce le cose umane. Quasi come una definitiva indicazione, Monti invita i lettori a saper cercare nel gran corpo della *Commedia*. Essi si accorgeranno che «Dante non è sempre sì aspro come alcuni si figurano. Crediate anzi che ad ogni passo egli ha versi delicati, fioriti e dolcissimi; e io senza movermi da questo luogo, potrei recitarvene mille che vincono di soavità e d'armonia quante rime hanno assordato il Parnaso italiano». Se questi lettori saranno abili, sapranno scovare «una gemma preziosa coperta ancora dalla ruidia spoglia di cui la natura l'ha circondata»<sup>33</sup>.

Come appare chiaro, Monti, come, d'altra parte fa Foscolo, proietta sul volto di Dante la propria idea di poesia: ulteriore conferma, se ce ne fosse ancora bisogno, che parlare di Dante implica, quasi sempre, per chiunque lo faccia, raccontare frammenti della propria autobiografia.

*Università degli Studi di Napoli "Federico II"*

---

<sup>32</sup> MONTI, *Lezioni di eloquenza*, cit., p. 214.

<sup>33</sup> Ivi, p. 221.

## INDICE DEI NOMI

Nell'Indice sono stati registrati i nomi propri di autori e di studiosi, di personaggi storici, biblici, mitologici e letterari. Non è stato inserito il nome di Dante, che ricorre frequentemente.

Sono stati indicizzati anche i nomi dei luoghi geografici (terreni e oltremondani) che sono oggetto di attenzione nel corso delle *Lecturae*.

Sono indicate con i numeri romani in minuscolo le pagine che rinviano alla Prefazione e alla Introduzione.

- Abardo, Rudy 796-798  
Abbagliato, Bartolomeo dei  
    Folcacchieri detto l' 1143  
Abraham, *Alfaquim* 996  
Abramo 994, 996-997, 1004, 1136  
Achille 1031  
Achitofél 1099-1111  
Adamo 821-822, 826, 832, 836, 895,  
    994, 996  
Agostino, santo 825, 915-916, 937,  
    1104, 1113  
Aiace 1031  
Aiardi, Alessandro 847, 874  
Alardo di Valéry 1062  
Albero (o Alberto) da Siena 1131,  
    1142  
Alcimedede 1089  
Alderotti, Taddeo 1045  
Alessandro di Hales 995  
Alfeo, fiume 1023  
Alfieri, Vittorio 1036  
Alfonso X il Savio 996, 1001-1002  
Ali 1002-1003, 1071-1072, 1088,  
    1117  
Alighieri, Pietro 797-798, 801, 804-  
    805, 1025, 1033, 1052  
Allegretti, Paola 1090  
Álvaro, Paolo 1001
- Amaleciti 1110  
Ambrogio, santo 832, 843, 1004  
Amir-Moezzi, Mohammad A.  
    995  
Amleto 1009, 1121  
Anchise 808  
Andrea Lancia (*Ottimo Commento*)  
    796-802, 804, 823, 856, 1002,  
    1025, 1123, 1129, 1131, 1132  
Andreoli, Raffaele 1144  
Angelo/i 833, 841, 877, 878, 880,  
    884, 886-888, 890, 996-997  
Angeli, Francesco Maria 1054  
Angioini 1061-1062, 1080, 1116  
Angiolello da Carignano 1077-  
    1082  
Anna, santa 891  
Anonimo Fiorentino 1025-1026,  
    1126  
Anselmi, Gian Mario 1068  
Antici Leopardi, Adelaide 895,  
    897  
Antifonte 857  
Antona Traversi, Camillo 889, 891  
Antonelli, Roberto 849  
Antoniadis, Giorgio 959  
Apollo 985, 1153  
Apollonio Rodio (Apollonios De

- Rhodes) 857-858  
 Aposella, fiume 879  
 Appel, Carl 1064  
 Apsû, dio delle acque dolci 773, 781  
 Ardissino, Erminia 1050  
 Aretusa 1023  
 Argo (nave) 809, 851-854, 856-858, 881  
 Argonauti 851-852, 855-858, 881  
 Ario 1003-1004  
 Aristotele 850, 860-861, 871, 985, 1091, 1133  
 Arnaldi, Girolamo 1037  
 Arnaldo da Villanova 1045  
 Arnaut, Daniel 985  
 Aronne 994, 996  
 Aroux, Eugène 999  
 Arrigo VII di Lussemburgo, imperatore 1098, 1105-1112  
 Ascanio 1111  
 Asín Palacios, Miguel 993-997, 999, 1001, 1003, 1005-1006, 1072  
 Assalonne 1098-1099, 1111  
 Assurbanipal d'Assiria 770, 775, 780, 788  
 Atramḥasīs 772, 774, 776, 785  
 'Aṭṭār, 'Farīd al-Dīn, mistico e poeta persiano 998  
 Auerbach, Erich 804, 989, 992  
 Augurello, Giovanni Aurelio 1135  
 Avarucci, Giuseppe 885  
 Averroè (Ibn Rushd) 994, 1003, 1070  
 Avicenna (Ibn Sīnā) 994, 1003, 1006-1007, 1070, 1137  
 Azzetta, Luca 797
- Babilonia 990-991, 998
- Bachtin, Michail 1032  
 Bacone, Ruggero 995  
 Baffioni, Carmela 993-1008  
 Balbarini, Chiara 810  
 Baldelli, Ignazio 980, 1080  
 Barbarisi, Gennaro 1148  
 Bārberi Squarotti, Giorgio 1034, 1047, 1054, 1058  
 Barbi, Michele 1025, 1149  
 Barbi, Silvio Adrasto 1044  
 Bartolomeo Anglico 1132  
 Baschet, Jérôme 1060  
 Basile, Bruno 1043  
 Bassville, Ugo di 1147, 1151  
 Battaglia Ricci, Lucia 795-815, 1083  
 Battistini, Andrea 1121-1145  
 Beatrice Portinari 808, 817, 820, 827-828, 830, 832-833, 836-837, 839, 841-842, 845, 864, 918, 967-968, 976-977, 982-983, 985, 989-992, 994, 1000, 1009, 1034, 1073  
 Beda il Venerabile 1003  
 Bellomo, Saverio 797, 800, 804, 810  
 Beltrami, Pietro G. 980, 1058, 1060, 1089  
 Bene da Firenze 987  
 Benedettucci, Clemente 886  
 Benvenuto de' Rambaldi da Imola 856, 921, 1025-1027, 1029, 1033, 1037, 1042-1043, 1049, 1081, 1101, 1124, 1138  
 Berbezilh, Rigaut de 1064  
 Bernardo di Chiaravalle, santo 825, 830, 837, 870, 880-881, 894, 977, 1000  
 Bernardo di Clairvaux, vd. Bernardo di Chiaravalle  
 Berti, Enrico 1133  
 Bertoldi, Alfonso 1151

- Bertran de Born 1033, 1058, 1060,  
1062, 1064-1066, 1071, 1079,  
1088-1090, 1093-1094, 1096-  
1108, 1118-1119, 1126, 1133
- Bettinelli, Saverio 1149
- Bezzola, Guido 1148
- Bibbia 804, 807, 848, 850, 913
- Bigi, Emilio 865, 868, 870, 872
- Bigongiari, Piero 1136-1137, 1140,  
1144
- Billanovich, Giuseppe 855
- Bitu, guardiano degli Inferi 786
- Blasucci, Luigi 798
- Bloch, Edgar 995
- Bloom, Harold 1133
- Boccaccio, Giovanni 849, 851, 874,  
967, 981, 992, 1025
- Bonaventura da Siena 996, 1002
- Boncompagno da Signa 987
- Bonifacio VIII, papa 881, 886, 900-  
902, 911, 918-919, 922-925, 928,  
1039-1040, 1044-1050, 1054-  
1055, 1105, 1115-1116
- Bonnefoy, Yves 847
- Bono Giamboni 998
- Bonora, Ettore 1040, 1044, 1047,  
1054
- Bonturo Dati 1143
- Bonvesin de la Riva 980, 998
- Bosco, Umberto 866, 899, 903, 942,  
1025, 1057, 1132
- Bottéro, Jean 770-771, 773-774,  
776-778, 782-787, 792
- Brambilla Ageno, Franca 1104
- Brugnoli, Giorgio 796, 905, 1107
- Brunelleschi, Agnolo 1018, 1021,  
1101
- Brunetto Latini 807, 980, 982,  
1002, 1070, 1085-1086, 1128
- Bruni, Bruno 1142
- Bruni, Francesco 1116
- Bruschweiler, Françoise 782
- Bruto, Marco Giunio 1106
- Buondelmonte de' Buondelmonti  
1084-1085
- Buoso Donati 1018, 1025-1027
- Burckhardt, Jacob 999
- Burstein, Stanley M. 774
- Busiride 1033
- Buti, Francesco da vd. Francesco  
da Buti
- Cacciaguida 808, 861, 864, 984,  
988, 1002, 1123, 1143
- Caco 1011, 1013-1015, 1018-1019,  
1023, 1029
- Cadmo 1023
- Caetani, papa, vd. Bonifacio VIII
- Cagni, Luigi 772-774, 776
- Calandrino 1142
- Callimaco 872
- Camerino, Giuseppe Antonio  
1011-1028
- Camporesi, Piero 1142
- Cangrande della Scala 796, 801,  
806, 821, 823, 825, 836, 959
- Canne 1061-1063
- Capaneo 1012-1013, 1125
- Capocchio, eretico 1131, 1138,  
1142-1144
- Cardascia, Guillaume 776
- Carducci, Giosue 1000
- Carini, Ermanno 847, 877-898
- Carlo I Roberto 881, 924
- Carlo II d'Angiò 881, 924
- Carlo Martello 881, 924
- Carpi, Umberto 1042, 1055
- Carrai, Stefano 1096
- Cartaginesi 1061, 1080
- Casa di Nazareth 877-878, 880-882

- Casella, musico 988, 1111  
Casini, Tommaso 1044  
Cassin, Elena 775, 778  
Cassio, Longino Gaio 1106  
Castellino, Giorgio R. 771, 777,  
793  
Castelvetro, Lodovico 1032, 1039,  
1042, 1123, 1132  
Catone Uticense 1152  
Cecchini, Enzo 796, 905  
Cecco d'Ascoli 836, 999  
Centauri 1011, 1013-1015, 1019  
Ceprano 1061  
Cerbero 983  
Cerbo, Anna 847, 849, 851  
Cerere 859  
Cerri, Giovanni 873-875  
Cerulli, Enrico 995-996, 998, 1005  
Cesare, Gaio Giulio 803, 1050,  
1083-1084, 1093 1105-1109  
Cesari, Antonio 1136  
Chiara d'Assisi, santa 884  
Chiari, Alberto 1129, 1139  
Chiavacci Leonardi, Anna Maria  
1026, 1075  
Chiodi, Silvia Maria 779, 782-783  
Chirone 851, 1014  
Ciaccio 983  
Cialdieri, Girolamo di Urbino 888  
Cianfa Donati 1018-1020  
Cicarese, Maria Pia 1059  
Cicerone 1040, 1085  
Cimmino, Gianfranco 1053  
Cinira 1112  
Cino da Pistoia 999  
Citera, vd. Venere  
Claudio 1033  
Clemente Alessandrino 848, 850  
Clemente V, papa 1111-1112  
Climene (Climen ) 864  
Clodia 1040  
Coglievina, Leonella 796  
Colonnesi 1045, 1049  
Contini, Gianfranco 775, 845,  
1083, 1121, 1128, 1131, 1141  
Cook, William R. 1050  
Cooper, Jerrold S. 776  
Corbin, Henry 1000, 1006  
Cornelio Gallo 872  
Corso Donati 1020  
Corti, Maria 895, 975  
Costantino, imperatore 1044-1047  
Cottignoli, Alfredo 1039-1040,  
1046  
Cozzoli, Vittorio 817-845  
Crescini, Vincenzo 1063, 1090,  
1098  
Creusa 852  
Cristaldi, Sergio 809, 899, 901, 924,  
928, 1057-1119  
Cristo, vd. Ges   
Crivelli, Tatiana 853, 862, 1109  
Croazia 880-882  
Curione, Caio 1078-1079, 1083-  
1084, 1088, 1092, 1095, 1105-  
1111, 1118  
Curtius, Ernest Robert 849-850,  
1144  
D'Agostino, Alfonso 1031, 1037  
D'Amore, Bruno 1053  
D'Ovidio, Francesco 1040, 1049,  
1053  
Da Pozzo, Giovanni 1155  
Dal Monte, Carlo 1037  
Daniele, profeta 811-812, 825  
Davide (David) 1098-1099, 1110-  
1111  
De Fabrizio, Angelo 1004  
De Minicis, fratelli (a Fermo) 886



- De Minicis, Raffaele 886  
 De Robertis, Domenico 796, 845  
 De Sanctis, Francesco 1059, 1088, 1099, 1147  
 De Smet, Daniel 1001  
 Dedalo 862, 1142  
 Deifobo 1062, 1076  
 Delatte, Armand 873  
 Demone/i 983, 1002  
 Demonio 1047, 1051-1054  
 Di Benedetto, Arnaldo 1134-1135  
 Di Fonzo, Claudia 798  
 Diana 981, 1023  
 Diavolo/i 991, 1005, 1039, 1046, 1051-1053, 1072-1073, 1143  
 Didone 1125-1126  
 Dino Compagni 1000  
 Dio 975, 977-979, 982-983, 985, 989, 991, 997-1000, 1004, 1007, 1012, 1019, 1029, 1033, 1039, 1041-1043, 1045, 1048, 1050-1051, 1053-1054, 1070, 1073, 1095, 1097, 1099, 1105-1106, 1110, 1114, 1125, 1129-1130, 1132, 1135  
 Dionigi, santo (Dionigi di Francia) 1088  
 Dionisotti, Carlo 1147-1148  
 Dognini, Cristiano 774  
 Dolcino, frate 1004, 1065, 1074-1075, 1077, 1083, 1117  
 Dondi, Giovanni 1001  
 Dorotea, santa 888, 890  
 Driope 869  
 Duns Scoto, Giovanni 995  
 Durante, Erica 947  
 Durante, Matteo 1102  
  
 Eaco 1134-1136  
 Eckardt, Caroline D. 976  
 Egeo, re 852  
 Egina 1132-1135  
 Egitto 771, 787, 809, 990-991, 1033  
 Elettra 803  
 Elia, profeta 996, 1051  
 Eliade, Mircea 847  
 Eliadi 868  
 Eliot, Thomas Stearns 1038  
 Elisabetta, santa 883  
 Elitis, Odisseo 962  
 Emanuello Giudeo 1007  
 Enea 803, 808-809, 826, 851, 858, 868-869, 891, 982, 986-987, 1003, 1039, 1051, 1106, 1111, 1125-1126  
 Enki/Ea, dio 781, 785  
 Enkidu 1776-1777, 1782, 1784, 1788  
 Enoch 994, 996  
 Enrico II d'Inghilterra 1064, 1090-1091, 1098-1099, 1102  
 Enrico III d'Inghilterra (Re Giovane) 1064, 1090-1091, 1098-1099, 1101-1102  
 Epulone 1003-1004  
 Er 1039  
 Ercole 986, 1013-1014, 1019, 1039  
 Ereškigal, regina degli Inferi 781, 783-787, 792  
 Eridano (Po) 860  
 Ermafrodito 1016  
 Erodoto 857  
 Eschilo 857  
 Ettore 803  
 Eufrate 782  
 Euripide 857  
 Europa 803  
 Eusebio da Cesarea 774, 849, 915  
 Evola, Julius 999  
 Ezechia, re 807

- Ezechiele, profeta 807, 825, 921
- Falaride 1032-1033, 1049-1050
- Falso Boccaccio (o Pseudo Boccaccio: *Chiose sopra Dante*) 1025
- Fanfani, Pietro 1026, 1126
- al-Fārābī 1008
- Farinata degli Uberti 1035-1036
- Fazio degli Uberti 1001
- Federico II di Svevia 877, 920, 943, 1000, 1009, 1109
- Fenice 1016-1018
- Fetonte 850-851, 859-865
- Fibonacci, Leonardo 1001
- Filippo Argenti 1087
- Filippo II Augusto, re di Francia 1093
- Filippo di Taranto 881
- Filippo IV il Bello 999, 1049, 1115
- Fiorilla, Maurizio 1052
- Foroneo 803
- Foschi, Franco 847, 886
- Foscolo, Ugo 1154-1156
- Fotino di Sirmio, eretico 1004
- Francesca da Rimini 814, 941, 985, 988, 1032, 1038, 1046, 1124
- Francesca di Romagna, vd. Francesca da Rimini
- Francesco d'Assisi, santo 880, 884, 888, 890, 891, 903, 905, 908-910, 925, 991, 1050-1051
- Francesco da Barberino 999
- Francesco da Buti 1026, 1043, 1049
- Francesco de' Cavalcanti, chiamato Guercio 1018, 1026
- Francesco Saverio, santo 891
- Franciosi, Giovanni 1039
- Frassinetti, Luca 1149
- Frugoni, Arsenio 796, 905, 918, 924, 1107
- Fubini, Mario 980, 1057
- Fumagalli Beonio Brocchieri, Mariateresa 1113
- Furie 983
- Furlani, Giuseppe 778
- Gabriele, arcangelo 883, 996-997, 1000
- Gabrieli, Francesco 1000, 1005-1006, 1009, 1074, 1142
- Gabrieli, Giuseppe 1002
- Galimberti, Cesare 896
- Garufi, Guido 1033
- Gavazzeni, Franco 980
- Geoffroy, Éric 995
- George, Andrew R. 770-772, 774, 776, 781
- Geremia, profeta 824
- Geri del Bello 1121, 1123-1124-1128, 1130, 1137, 1140, 1142
- Gerione 983, 1011-1012, 1035
- Gerusalemme 990-991, 996-999, 1044, 1096
- Gerusalemme celeste 819
- Gesù 826, 828-832, 843-844, 851, 882-883, 888-889, 890, 893-894, 901, 908-910, 915, 919, 921, 938, 941, 943-945, 989-991, 994, 996-997, 1003-1004, 1039, 1045, 1047, 1050, 1096, 1109-1111, 1113, 1118
- Getto, Giovanni 896-897, 932, 1030, 1063
- Ghisalberti, Alessandro 1006
- Giacomino da Verona 980, 998
- Giacomo, santo 1038
- Gianfigliuzzi 1037
- Giannantonio, Pompeo 1038, 1095, 1134
- Giasone 808-809, 851-858, 862

- Giaveri, Maria Teresa 947-955  
 Gide, André 951, 955  
 Giganti 1028  
 Gigli, Beniamino 890  
 Gilgameš (Gilgamesh) 770-772,  
 776-778, 781-788, 792  
 Gilson, Étienne 1116  
 Gioacchino, santo 891  
 Gioacchino da Fiore 909, 916-917  
 Giona d'Orléans 1114  
 Giordano da Pisa 848  
 Giotto di Bondone 1051  
 Giovanni, apostolo ed evangelista  
 808-809, 830, 911, 996  
 Giovanni Battista 830, 883, 888,  
 1052  
 Giovanni Biscia, monaco recana-  
 tese 888  
 Giovanni da Modena 1002  
 Giovanni Damasceno, santo 805  
 Giovanni di Lussemburgo 1111  
 Giovanni di Salisbury 1114  
 Giove 803, 808, 850, 994, 997, 1013,  
 1134  
 Giovenale, Decimo Giunio 1033,  
 1049  
 Girolamo, santo 849  
 Giuda Iscariota 1003, 1038, 1052  
 Giunone 1135  
 Giuseppe, figlio di Giacobbe 994,  
 996  
 Giuseppe Flavio 848  
 Giuseppe, santo 891  
 Gnoli, Gherardo 771  
 Golubovich, Cristoforo 1055  
 Gorni, Guglielmo 976, 980, 1032,  
 1090, 1129  
 Grabher, Carlo 1015  
 Graf, Arturo 1045  
 Grassi, Fanny 951  
 Gravina, Giovanni Vincenzo 1152  
 Graziani, Simonetta 769-793  
 Graziolo de' Bambaglioli 1034  
 Gregorio IX, papa 877, 1113  
 Gregorio Magno, santo 805, 990  
 1004  
 Gregorio XVI, papa 886  
 Griffolino d'Arezzo 1121, 1129-  
 1131, 1139-1143  
 Grimaldi, Floriano 880, 884-887  
 Grimm, Jacob 873  
 Grotte di Postumia 880  
 Guénon, René 999  
 Guercio, vd. Francesco de' Caval-  
 canti  
 Guido Cavalcanti 999-1000, 1007,  
 1018, 1026, 1128-1129  
 Guido da Montefeltro 1031, 1034,  
 1037, 1039-1040, 1042, 1047,  
 1049, 1051-1052, 1054-1055,  
 1105  
 Guido da Pisa 797-799, 801, 804,  
 810-811, 849, 1034, 1041, 1046  
 Guido del Cassero 1077  
 Guido Guinizzelli 985, 999, 1035  
 Günter, Georges 1090  
 Guzzardo, John J. 976  
 Hankey, Ann Teresa 1045, 1049  
 Hardt, Manfred 976  
 Harris, John 1048  
 Hatcher, Anna 1052  
 Ḥayy Ibn Yaḡzan 1006-1007  
 Herzman, Ronald B. 1050-1051  
 Honess, Claire E. 1110  
 Horowitz, Wayne 781, 783  
 Hrouda, Barthel 779  
 Iacomo (Iacopo) della Lana 797-  
 802, 804, 810, 813-814, 856

- Iacopo o Jacopo, santo 988, 1011  
 Ibn 'Arabī 994-995, 999, 1001-1002,  
 1005, 1007  
 Ibn Ḥazm al-Andalusi 1000  
 Ibn Masarra 994, 1001  
 Icaro 851, 861-862  
 Ignazio, santo 891  
 Imeneo 1153  
 Innocenzo III, papa 1113  
 Invernizzi, Simone 1037, 1083  
 Isidoro di Siviglia 856, 938  
 Ismaele 1054  
 Issifile (Isifile) 851-855  
 Issione 1014  
 Issipile, vd. Issifile  
  
 Jacobsen, Thorkild 772  
 Jacometti, Pier Paolo 891  
 Jacques de Vitry 1003  
 Jekuthiel, Salomon Ben 1006  
 Jibrā'il 996  
 Joannès, Francis 779  
 Jung, Carl Gustav 847  
  
 Kalam 783  
 Katz, Dina 773, 782-785, 787  
 Kazantzakis, Nikos 959-960  
 Kazotić, Anton 880  
 Kerényi, Károly 847  
 Kleiner, John 1034  
 Kramer, Samuel Noah 772-774,  
 776-777, 779, 783-785, 787  
 Kraus, Clara 855  
 Kur, regno dei morti nei miti  
 sumerici 782-783  
 Kutha, città dei morti 783  
  
 Lambert, Wilfred G. 772, 774, 777,  
 786, 791  
 Lamberto di Saragozza, santo  
 1088  
 Landino, Cristoforo 1033, 1043,  
 1050, 1131-1132  
 Lansing, Richard H. 1047  
 Lanza, Adriano 993  
 Larner, John 1037  
 Latini 1061, 1080  
 Latino, Cardinale 1026  
 Latino, re 803  
 Lazzaro 1003-1004  
 Lefevre, François 954  
 Le Goff, Jacques 1113-1114  
 Ledig, Gerhard 1121  
 Leonardi, Claudio 884  
 Leopardi, Anna 895  
 Leopardi, Carlo 892  
 Leopardi, Giacomo 847, 849, 877,  
 892, 895-897  
 Leopardi, Monaldo 877-878, 880,  
 883, 885-887, 890  
 Leopardi, Orazio 891  
 Leopardi, Paolina 890, 892  
 Lerotić, Ivan 880-881  
 Levi-Strauss, Claude 848  
 Liberale, Antonino 872-873, 875  
 Licurgo 803  
 Lieberknecht, Otfried 1003-1004  
 Limbo 803, 850, 859, 945  
 Liverani, Mario 781  
 Livingstone, Alasdair 777, 781  
 Lombardi, Baldassarre 1055  
 Loreto 877-888, 891, 894  
 Lovati, Lovato 855  
 Lucano 850, 1014-1015, 1022-1023,  
 1083, 1107, 1118  
 Lucchini, Erminia 845  
 Lucia, santa 983  
 Lucifero 983  
 Luckenbill, Daniel D. 775, 780  
 Lugnani, Alfredo 798

- Lullo, Raimondo 995, 1001
- al-Ma'arrī (Abū 'l-'Alā' al-Ma'arrī)  
1005, 1009
- Macbeth 1046, 1122, 1124
- Madonna di Loreto 887-888
- Maestro Adamo 1039, 1083, 1121
- Maggini, Francesco 1086
- Maghinardo di Susinana 1037
- Mala-Bocca 1034
- Malachia, santo 1052
- Malaspina della Bastia, Anna 1148
- Malatesta da Verrucchio 1037,  
1084
- Malatestino da Rimini 1077-1079,  
1081-1082
- Malebolge 852, 940
- Mandel'stam, Osip 1138
- Mander, Pietro 772, 782-783
- Manfredi, re 1043, 1061, 1068-  
1069, 1109
- Mani, eretico 1004
- Manzoni, Alessandro 897, 967,  
1047
- Maometto 1004, 1009, 1065, 1067,  
1069-1075, 1077, 1083, 1088,  
1117, 1126, 1139
- Marcabò, località 1077, 1080
- Marcione 1004
- Marco Lombardo 984
- Marcoràs, Giorgio 958
- Marduk 773-775
- Maria (santa Maria di Loreto,  
chiesa) 879, 884, 886
- Maria Vergine 830, 837, 860-861,  
877-878, 881-889, 891-897, 983,  
1153
- Mariani, Gaetano 1125, 1130
- Markulin, Joseph 1039-1040, 1055
- Marsia 985
- Martellini, Manuela 847
- Martinelli, Bortolo 885
- Marucci, Valerio 1142
- Marzokis, Stefanos 962-967
- Masetti-Rouault, Maria Grazia  
774
- Masiello, Vitilio 1102
- Massera, Aldo Francesco 1049
- Mattei, Gabriele 888
- Matteo, evangelista 825, 904, 910
- Mayer, Sharon E. 1131-1132
- Mazzoni, Francesco 796, 905, 924
- Mazzotta, Giuseppe 1130
- Medea 851-854
- Medusa 873-875
- Mehren, August Ferdinand 1006
- Mengaldo, Pier Vincenzo 796, 905,  
1093
- Menocal, Maria Rosa 1001
- Mercuri, Roberto 975-992
- Mercurio 803
- Merkle, Sebastian 1006
- Merodach-baladan, re babilonese  
775
- Mesopotamia 769-774, 776-777,  
781-788, 792
- Michelangelo Buonarroti 811
- Millard, Alan R. 774
- Mineo, Nicolò 796, 899-928
- Minerva 859
- Miniato, santo 1089
- Minosse (Minòs) 799, 801-806,  
814, 1053-1054, 1130
- Mirmidoni 1133, 1135
- Mirra 1112
- Momigliano, Attilio 1043-1044,  
1046, 1078, 1130
- Montanari, Fausto 1074, 1139
- Monte Andrea 1054
- Monti, Vincenzo 1147-1149, 1151-

- 1156  
Mora, Clelia 774  
Moroello Malaspina 1011, 1148  
Mosca dei Lamberti 1076, 1082,  
1084-1088, 1092, 1117, 1122,  
1126  
Mosè 803, 994, 996-997, 1081, 1136  
Mousouros, Kostakis 959  
Mroz, Mary Bonaventure 1128  
Muḥammad, vd. Maometto  
Muresu, Gabriele 1031, 1054  
Muse 985, 1149  
Mussato, Albertino 849
- Namtar, dio del destino di morte  
785, 787  
Nardi, Bruno 810, 902-903, 905,  
910  
Narducci, Enrico 1041  
Nasidio 1023  
Nasti, Paola 804, 1111  
Nergal, dio degli Inferi 781, 783-  
787, 792  
Nettuno 809, 856-858, 881, 1081  
Nicandro 870-875  
Niccolò II, papa 879, 900, 902, 904,  
911, 1045-1046, 1054  
Niceforo Angeli 881  
Nicocares 857  
Nigro, Salvatore S. 1057  
Nikas, Costantino 957-971  
Ninazimua (Bēlet-sēri), dea scriba  
785  
Ningizzida 785-786  
Nizām 994  
Normanni 1061-1062, 1080  
Numa Pompilio 803
- Odisseo, vd. Ulisse  
Ohly, Friedrich 975, 1098
- Omero 1035, 1150, 1153, 1155  
Oppenheim, Adolf L. 777  
Orfeo 795, 851, 859-860, 1039  
Origene 805-806  
Orosio 1033-1034  
Ossola, Carlo 1072, 1136  
Ottaviano Augusto 1106  
*Ottimo Commento* vd. Andrea  
Lancia  
Ovidio, Publio Nasone 796, 848,  
850, 852-855, 857, 859-863, 867,  
870-875, 905, 1013-1014, 1016-  
1017, 1021-1023, 1031, 1033,  
1049, 1133-1135  
Ozanam, Frédéric Antoine 995
- Padoan, Giorgio 851, 855-857, 863,  
1013, 1049  
Pagliaro, Antonino 1030  
Palamàs, Kostis 967-971  
Palgen, Rudolph 1006  
Palumbo, Matteo 772, 940, 1147-  
1156  
Panella, Emilio 1087  
Pantasilea 803  
Paolo Malatesta 985, 988, 1037,  
1084, 1124  
Paolo VI, papa 836  
Paolo, santo 805, 808-809, 824, 826,  
829, 849, 1003, 1113  
Paratore, Ettore 851, 1014-1015,  
1019, 1057  
Paravicini Bagliani, Agostino  
1045, 1049  
Parrot, André 789-790  
Partenio di Nicea 872  
Pascoli, Giovanni 1000, 1009  
Pasquini, Emilio 1053, 1144  
Pavese, Cesare 1029, 1153-1154  
Pazuzu, demone 790

- Pazzaglia, Mario 980  
Pensa, Maria G. 1153  
Perillo di Atene 1032-1033  
Pertile, Lino 1042, 1050, 1107  
Pestalozza, Luigi 980  
Petrarca, Francesco 849, 851, 874-875, 897, 957, 980, 992, 1060, 1150  
Petrocchi, Giorgio 853, 900, 903, 906, 924, 926, 1061, 1101  
Pettinato, Giovanni 770, 772, 776-777, 781-782, 784-788  
Piche (le) 985  
Pico della Mirandola, Giovanni 1131  
Pico, Giovan Francesco 1135  
Picone, Michelangelo 853, 862, 900, 914, 1031, 1060, 1090, 1102, 1109  
Pier (Piero) da Medicina 1033, 1065, 1075-1088, 1092, 1122, 1126  
Pier Damiani, santo 878-879, 907  
Pier (Pietro) della Vigna (Delle Vigne) 865, 867, 922, 1033  
Pietro di Dante, vd. Alighieri, Pietro  
Pietro di Giovanni Olivi 909-917, 925  
Pietro Peccatore, vd. Pier Damiani  
Pietro, santo 982, 988, 1045, 1047, 1050, 1052  
Pigmalione 1035  
Pindaro 847, 857  
Pio VI, papa 1148  
Pio VII, papa 887  
Piritoo 1039  
Placella, Vincenzo 769, 772, 847-849, 855-858, 880  
Plaehn, Gustav 872  
Plinio il Vecchio 1033  
Polidoro 867-869, 875  
Poliistore, Alessandro 774  
Pomponio, Francesco 776, 778, 788  
Porada, Edith 788, 790-791  
Porcelli, Bruno 1033  
Porta, Giuseppe 1020  
Pràsinos, Leonida 959  
Prato, Gian Luigi 773  
Properzio, Sesto 1033  
Puccio Sciancato 1026-1027  
Quaglio, Antonio 1144  
Ragni, Eugenio 1028  
Raimondi, Ezio 1144  
Ramat, Silvio 1153  
Ranieri da Calboli 1037  
al-Rawi Fouad N. H. 774  
Re Giovane vd. Enrico III d'Inghilterra, detto il  
Read, John 1135-1136  
Recanati 847, 877-879, 884-886, 888, 890-891, 894, 897  
Reggio, Giovanni 866, 1026, 1057  
Regno dei Morti 780, 782-785, 788, 791, 929  
Remigio dei Girolami 1087  
Renzi, Lorenzo 814  
Riccardi, Antonio 883, 885-886  
Riccardo Cuor di Leone 1093  
Riccardo di San Vittore 825, 916-917  
Ricci, Corrado 811  
Riccobaldo da Ferrara 1045, 1049, 1055  
Ricoldo da Monte Croce 1001, 1003  
Ridolfi, Claudio 888

- Riḍwān 996  
 Rigo, Paola 1030  
 Rigoni, Mario Andrea 896  
 Ritter Santini, Lea 975  
 Rizzo, Sergio 870  
 Roberto di Deutz 991  
 Roberto il Guiscardo 1061  
 Rocca, Luigi 1125  
 Roma 819, 828, 843, 879-881, 911,  
 916-917, 920, 967  
 Romagna 1036-1038, 1042, 1049,  
 1080-1082, 1084, 1092  
 Romagnoli, Gianfranco 847  
 Romagnoli, Sergio 1059  
 Romani 982, 1061-1062, 1106  
 Roothan, Ioannes Philipp, frate  
 886  
 Rose, Herbert Jennings 873  
 Rossetti, Dante Gabriele 999-1000,  
 1009  
 Rossetti, Gabriele 999, 1000, 1009  
 Rossi, Vittorio 1079  
 Rougemont, Denis de 999, 1009  
 Ruberto Guiscardo, vd. Roberto il  
 Guiscardo  
 Russo, Vittorio 1095  
 Rusticucci, Iacopo 1037  
  
 Sabellio 1004  
 Sabello 1023  
 Sacchetti, Franco 1142  
 Saccone, Carlo 995, 1009  
 Saladino 1003, 1070  
 Salimbene da Parma 1042  
 Salmace 1016  
 Salomone 803-804, 937, 1136  
 Salsano, Fernando 1054, 1127  
 Šamaš-šuma-ukīn 780-781, 786  
 Samuele 1110-1111  
 Sanā'ī, Hakīm 998  
  
 Sanguineti, Edoardo 1030, 1032-  
 1033, 1036, 1045, 1048-1049,  
 1066, 1122, 1138-1139  
 Santagata, Marco 798  
 Sapegno, Natalino 865, 868, 909,  
 919, 942, 1059, 1127, 1137  
 Saraceni 1061-1062, 1080-1081  
 Sarolli, Giovanni Roberto 975-976  
 Satana 1007  
 Saul 1110  
 Schweizer, Erica 1153  
 Sconocchia, Sergio 847-875  
 Scott, John Alfred 796, 1109  
 Scrivano, Riccardo 1038, 1049  
 Seferis, Giorgio 961-962  
 Selmi, Francesco 1020  
 Seneca, Lucio Anneo 805-806, 851-  
 852, 859, 865-867, 875, 1043  
 Sennacherib, re assiro 775, 780  
 Sensi, Claudio 1029-1056  
 Sereni, Vittorio 951  
 Sermonti, Vittorio 772, 775  
 Shakespeare, William 1121, 1128  
 Shaw, Prue 1128  
 Sibilla 987  
 Sicheo 1126  
 Sigieri di Brabante 975  
 Sikelianòs, Angelos 960-961  
 Silio Italico 1033  
 Silva Candida, Umberto di  
 Silvestro, papa 1044-1046  
 Simone Donati 1025  
 Sincello, Giorgio 774  
 Sinone 1083, 1121  
 Siringa 809  
 Sirri, Raffaele 772  
 Skipis, Sotiris 962  
 Sohravardī (Shihāb al-Dīn Yaḥyā  
 al-Sohravardī) 994, 998  
 Solomòs, Dionisio 957-960



- Solone 803  
Spera, Francesco 849, 1037  
Spitzer, Leo 1057  
Stazio, Publio Papinio 852, 855,  
857, 1013  
Stella, Gian Antonio 870  
Storti, Nicola 877  
Stratigis, Giorgio 959  
Stricca 1143  
Strohmaier, Gotthard 1006-1009  
Strommenger, Eva 779  
Suitner, Franco 1060  
Svevi 1061-1062, 1080
- Tagliacozzo 1061, 1063  
Talon, Philippe 780  
Tateo, Francesco 929-946  
Tedaldi Flores, Carlo 1151  
Teresa d'Avila, santa 838  
Terracini, Benvenuto 1037-1038,  
1040, 1044-1045, 1947-1048  
Terzi, Arianna 799  
Teseo 1039  
Thureau-Dangin, François 772,  
787  
Tiāmat, madre-abisso 773  
Tigri 782-783  
Tito Livio 1041, 1065, 1133  
Tommaseo, Niccolò 1045-1046,  
1051, 1134  
Tommaso d'Aquino, santo 829,  
836, 850, 858-859 860, 879, 915,  
921, 937, 1003, 1039, 1055, 1131  
Tongiorgi, Duccio 1149  
Torraca, Francesco 1035, 1048,  
1054-1055  
Torri, Alessandro 1123  
Traiano, imperatore 1039  
Tramontana, Carmelo 1109  
Trasia 1033
- Tristano 1048  
Troiani 1061-1062, 1076, 1080  
Trsat-Rijeka, fiume 880-881  
Tsapàlas, Kostas 959
- Uglicione, Renato 1059  
Ugolino della Gherardesca, conte  
1132, 1139, 1140, 1144  
Ulisse 772, 851, 854-855, 862, 874,  
982, 985-986, 991-992, 1009,  
1029-1032, 1035-1037, 1039,  
1041, 1043, 1045, 1053, 1055
- Valaoritis, Aristotele 958  
Valerio Flacco 855, 857-858  
Valerio Massimo 1033, 1042  
Valéry, Paul 947-955  
Valla, Lorenzo 884  
Valli, Luigi L. 999-1000  
Vandelli, Giuseppe 1035, 1101  
Vanni Fucci 1011-1013, 1015, 1018,  
1144  
Vasari, Giorgio 811  
Vasoli, Cesare 1103  
Vellutello, Alessandro 1033, 1132  
Veltro (il) 1109  
Venere 906, 994, 1035, 1053  
Verducci, Mario 892  
Vergotis, Panaghiotis 958  
Vernant, Jean-Pierre 771, 777  
Vernon, *Chiose Vernon* 1032  
Vico, Giovanbattista 849, 1152,  
1156  
Vidal, Peire 1064  
Villani, Giovanni 999, 1020, 1045  
Vincenzo di Beauvais 1070  
Virgilio, Marone Publio 804-805,  
812-813, 826, 828, 830, 832-833,  
836-837, 858, 861, 863, 867-869,  
871-872, 875, 878, 880, 882, 899,

- 900, 929-931, 935-937, 940, 943-  
945, 947, 977, 984, 986, 997,  
1004-1005, 1007, 1011, 1013-  
1014, 1016-1017, 1019, 1023,  
1028, 1032-1033, 1035, 1037,  
1051 1062, 1065, 1076, 1094,  
1123-1127, 1134, 1138-1140,  
1142, 1147, 1149, 1153  
Vogel, Giuseppe Antonio 884, 894  
Volante, Michela 1057  
Volpi, Mirko 799, 810  
Voltaire (François-Marie Arouet)  
1149  
Vulcano 859, 1013-1014
- Wlassics, Tibor 862, 980
- Xella, Paolo 770
- Zervòs, Giorgio 959  
Zilio-Grandi, Ida 995  
Zingarelli, Nicola 1058, 1079, 1089  
Zoufrès, Giorgio 958  
Zuccari, Federico 811



**IL TORCOLIERE** • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"  
finito di stampare nel mese di Dicembre 2011

