

## STRATEGIE RICORSIVE NEGLI EXEMPLA DEL «PURGATORIO» DANTESCO

### 1. *Introduzione*

Gli *exempla* del *Purgatorio* costituiscono un elemento di analisi di difficile collocazione entro il panorama della critica dantesca. La loro caratteristica è di avere un'estrema fluidità di genere, che impedisce di ridurli pienamente entro un confine critico ben delineato.

Alla complessità che comporta la valutazione dell'inserimento dell'*exemplum* nel tessuto del poema, inserimento che Dante opera apportando una nuova vitalità e rivoluzionando dall'interno il codice stesso della trattazione esemplare, tipica del linguaggio della predicazione, si aggiunge anche l'ambiguità ontologica del genere stesso, sempre ammesso che di genere si tratti. Infatti Bremond arriva a sostenere che, avendo l'*exemplum* bisogno di un testo di supporto in cui essere inserito, e non potendo essere fruito isolatamente, «il ne peut être un genre, mais seulement l'ingrédient rhétorique d'un autre genre»<sup>1</sup>. Aggiunge che per essere definito «genere» deve poter essere fruito per se stesso, mentre solitamente l'esempio risulta uno strumento funzionale a un discorso più ampio nel quale però esaurisce tutta la sua ragione d'essere.

Lo stesso vale anche per gli *exempla* danteschi; perciò difficilmente si è riusciti a trattarli per sé, sebbene una certa maggiore predisposizione a una trattazione autonoma hanno dimostrato, con importanti risultati critici<sup>2</sup>, gli *exempla* della prima cornice, decisamente più spettacolari, cospi-

<sup>1</sup>) C. Bremond, *L'exemplum médiéval est-il un genre littéraire?*, in J. Berlioz - M.A. Polo de Beaulieu (éds.), *Les Exempla médiévaux: nouvelles perspectives*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 25.

<sup>2</sup>) Vd., tra gli altri, in particolare gli studi di T. Barolini, *Ricreare la creazione divina: l'arte aracnea nella cornice dei superbi*, in G.C. Alessio - R. Hollander (a cura di), *Studi*

cui e imponenti che non quelli delle cornici successive e di conseguenza anche più atti a essere analizzati autonomamente.

In ogni caso gli *exempla* hanno ugualmente trovato spazio entro le *lecturae* dei singoli canti, dove però, pur essendo sottoposti ad approfondita e attenta analisi, non è sempre possibile sviluppare un discorso di ampio collegamento che metta in luce per intero il *fil-rouge* che lega gli *exempla* tra loro.

Eppure, proprio in quanto momento iterato e, in un certo senso, rituale del passaggio del pellegrino attraverso le cornici purgatoriali, essi sono guidati da un medesimo intento, che ogni volta si esplica e si concreta secondo modalità variate. Tralasciando l'analisi dell'intento educativo, morale e teologico sotteso alla realizzazione degli *exempla*, si vuole tentare un approccio di diverso tipo. Esulando dagli schemi che chiudono gli *exempla* all'interno del canto, o al massimo della cornice di cui fanno parte, vorremmo proporre un'incursione di tipo trasversale, basata sul criterio del parallelismo e dell'analogia compositiva. Si vuole mostrare in definitiva come agli *exempla* sia sottesa un'intricata trama di richiami, non solo interni agli *exempla* di una medesima serie o addirittura allo stesso *exemplum*, ma anche, appunto, trasversali, degli *exempla* tra loro.

Si vogliono perciò prendere in esame i casi più rilevanti e significativi, pur nella consapevolezza che il terreno è fertile per l'individuazione di ulteriori elementi, e mostrare come la costruzione intratestuale dantesca si arricchisca di continui richiami. Richiami che è possibile indagare per diversi gradi di profondità: da un livello più di superficie, di carattere plastico-figurativo, a un livello che affonda invece fino a recuperare intere vicende e disporle simmetricamente a confronto, facendone emergere le diverse implicazioni. Si arriverà da ultimo a mostrare come le analogie si spingano fino a un parallelismo molto più denso, insieme formale e semantico, che traccia legami a livello più complesso e profondo tra intere serie esemplari e quindi tra i peccati cui esse si riferiscono, allargando la prospettiva a interi blocchi compositivi dell'opera dantesca e alle tematiche a essi connesse.

Proponiamo perciò, mutuando un termine geologico, un'operazione di "carotaggio" del testo, prendendo un campione (quello che ci è parso

*americani su Dante*, Milano, Angeli, 1989, pp. 145-164; C. Delcorno, *Dante e Peraldo*, in Id., *Exemplum e Letteratura. Tra medioevo e rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 195-227; D. Isella, *Gli "exempla" del canto X del "Purgatorio"*, «Studi Danteschi» 45 (1968), pp. 147-156; G. Parodi, *Gli esempi di superbia punita e il "bello stile" di Dante*, in Id., *Poesia e storia nella "Divina Commedia"*, Vicenza, Neri Pozza, 1965, pp. 147-161; F. Tateo, *Teologia e "Arte" nel canto X del Purgatorio*, «L'Alighieri», VII, 1 (1966), pp. 53-73; T.R. Toscano, *La tragedia degli ipocriti e altre letture dantesche*, Napoli, Liguori, 1988 (soprattutto i capitoli: *Dante e le arti figurative (Purgatorio, X-XII)*, pp. 43-65, e *Humilitas-poena e humilitas-virtus nella cornice dei superbi*, pp. 67-83).

più significativo) di ciascuno di questi tre livelli di profondità per mostrare la complessa e variegata struttura polistratica della composizione dantesca, partendo da una prospettiva meno frequentata, quale quella degli *exempla* del *Purgatorio*.

## 2. *Primo strato. Il livello plastico-figurativo*

Si consideri l'ultimo esempio di avarizia punita, che Ugo Capeto espone a Dante nel canto XX: «ultimamente ci si grida: “Crasso, / dilci, che 'l sai: di che sapore è l'oro?”»<sup>3</sup>.

Quanto alla fonte, l'Autore attinge al mondo mitologico-classico, proponendo l'alternanza, che si constata in tutte le serie esemplari, tra *exempla* tratti dal mondo biblico (in questo caso: i coniugi Saffira e Anania ed Eliodoro) e dal mondo classico (re Mida, primo degli *exempla*, e i due esempi finali di Polinestore e Crasso). Fino a questo punto Ugo Capeto aveva elencato i personaggi protagonisti degli *exempla* additandoli ora con diletto, ora con tremendo verdetto di condanna; ma adesso cambiano la prospettiva e la modalità descrittiva: il personaggio si fa quasi vivo e presente, come se fosse egli stesso ad aggirarsi per la cornice fornendo visibile testimonianza della propria avidità. Crasso infatti è appellato quasi in prima persona, con un atteggiamento e un grido di scherno sferzante. L'esempio si sposta dal mondo mitologico alla storia classica: Crasso, triumviro insieme a Cesare e Pompeo, dopo la sconfitta subita dai Parti, fu ucciso e decapitato; la sua testa venne portata a Orode, re dei Parti. Il re gli fece versare in bocca dell'oro fuso, dal momento che grande era la fama dell'avidità di Crasso. In proposito i commentatori antichi seguono diverse leggende legate a questo aneddoto: Landino sostiene che Crasso, caduto nei tranelli dei nemici (i quali avevano sfruttato come esca proprio la sua sete di potere), aveva perso tutto l'esercito, e quindi si fece uccidere da un servo per non cadere vivo nelle mani dei Parti, che poi fecero mozzare la testa al cadavere. Altra tradizione segue l'Ottimo: Crasso promise ai nemici di togliere l'assedio alla città in cambio di una ricompensa in denaro, ma fu catturato mentre si recava a riscuotere quanto pattuito; venne legato a una tavola e gli fu versato dell'oro in bocca. La scena è certamente narrata con un crudo sarcasmo che evidenzia uno scherno feroce nei confronti del personaggio protagonista, nominato con un vocativo sospeso, nella sua incisività, alla fine del verso. Poi segue la vera espressio-

<sup>3</sup>) Pg XX 116-117. Per tutti i passi del testo della *Commedia* cito da G. Petrocchi (a cura di), *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Firenze, Le Lettere, 1994<sup>2</sup>.

ne canzonatoria: quasi Crasso fosse ancora vivo e potesse rispondere, gli si domanda, con una falsa curiosità, che manifesta un fiero scherno, quale sapore abbia mai l'oro.

La situazione rimanda a un altro *exemplum*, quello della superbia punita di Ciro. Torniamo cioè al XII canto, dove la figura di Ciro è proposta, come nel caso di Crasso, alla fine della serie esemplare (considerando a sé stante l'ultimo esempio vero e proprio di questa serie, perché propone come oggetto della punizione esemplare l'intera città di Troia, e non un singolo personaggio):

Mostrava la ruina e 'l crudo scempio  
che fé Tamiri, quando disse a Ciro:  
«Sangue sitisti, e io di sangue t'empio». (Pg XII 55-57)

Anche in questo caso la fonte è classica, si tratta delle *Historiae* di Orosio. Ciro aveva messo a morte il figlio di Tamiri, regina degli Sciti, sprezzando le ire della madre. Ella fece guerra ai Persiani e li vinse; fece poi tagliare la testa di Ciro, morto in battaglia, e la gettò in un otre pieno di sangue umano pronunciando la frase «*Satia te sanguine quem sitisti*»<sup>4</sup>. Il primo verso dell'esempio riassume rapidamente l'intera vicenda: la «ruina» è la strage dell'esercito persiano, dove anche Ciro trovò la morte: essa costituisce una sorta di tragico sfondo sul quale emerge in primo piano «l'crudo scempio», cioè la vendetta attuata sul capo senza vita di Ciro. La rabbia di Tamiri risulta evidente nel suo rivolgersi in tono macabro e sarcastico alla testa di Ciro come se fosse vivo. La frase pronunciata da Tamiri, che occupa tutto il terzo verso dell'esempio, è una traduzione molto aderente della frase che si trova in Orosio; di essa è riprodotta persino l'allitterazione della sibilante, ma la frase dantesca è resa molto più incisiva grazie ad alcuni particolari tecnici, come l'uso dell'anafora che raddoppia proprio il termine forte «sangue». «È sufficiente all'artista rovesciare l'ordine delle due proposizioni e coordinare i costrutti in emistichi corrispondenti e contrastanti, iterando *sangue* [...], variando «*satia*» con l'energico *t'empio*, per imprimere [...] una furente voluttà»<sup>5</sup>. L'espressività è garantita anche dall'uso del latinismo «sitisti», perfetto di *sitio*, che permette di condensare, in un'unica forma verbale, un'espressione che altrimenti sarebbe risultata spezzata. Soprattutto dopo la pausa di metà verso, la presenza di «e io» mostra l'aspetto profondamente personale della ven-

<sup>4</sup>) Orosio, *Historiae adversus paganos*, II, VII 6 (cito dal *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, editum consilio et impensis Academiae Litterarum Caesariae Vindobonensis, 1882).

<sup>5</sup>) E. Pasquini - A.E. Quaglio (a cura di), *La Divina Commedia. Purgatorio*, Milano, Garzanti, 1982, p. 229.

detta che esercita Tamiri nei confronti di Ciro: alla sua funzione di strumento della giustizia divina si aggiunge la carica tutta umana e personale di una madre colpita dalla crudeltà proprio nel figlio. Al punto che vi è chi ha ritenuto che la stessa Tamiri sia la protagonista dell'*exemplum*, e che venga punita la ferocia della sua «superbia vendicativa»<sup>6</sup>.

L'affinità che si può individuare tra questi due esempi è di tipo fortemente plastico. L'immagine della testa decapitata può avere creato in Dante un gioco di rimandi, dove, all'analogia della situazione, segue l'analogia della costruzione della scena. E in effetti i due esempi sono strutturati in modo assolutamente analogo: in entrambi si ha il dialogo diretto con un morto che di fatto non può rispondere, e che rende quindi estremamente sarcastico l'atteggiamento di chi gli rivolge la parola in una impossibile comunicazione. Inoltre, sia nel caso della cornice della superbia, che in quello della cornice dell'avarizia, si tratta dell'unico della lunga serie di esempi in cui viene inscenato un dialogo, in cui lo spettatore osserva non solo l'esito della punizione divina, ma l'azione stessa della punizione, in entrambi i casi affidata a un intermediario umano. E il dialogo ha per entrambi la medesima struttura: prima il vocativo alla fine del verso e poi la frase canzonatoria: una domanda nel caso di Crasso, una sarcastica affermazione invece nell'esempio di Ciro. Entrambe le frasi sono scandite dallo stesso andamento: con una pausa sintattica al centro del verso, rispettivamente una dopo l'espressione «Sangue sitisti» (v. 57), segnata anche dalla ripresa del membro successivo con un «e»; mentre nell'esempio di avarizia punita la pausa è dopo «che 'l sai», determinando uno stacco prima che inizi la domanda vera e propria.

Si tratta di un caso dove l'analogia della situazione ha suscitato in Dante un'eco di rimando interno che l'ha portato a immaginare, per situazioni analoghe, analoghe forme rappresentative: nell'uno e nell'altro caso una testa decapitata, nell'uno e nell'altro caso un dialogo irreali con essa, in entrambi i casi poi il riempimento simbolico di quella testa con l'oggetto che ne denuncia la colpa: il sangue nel caso di Ciro, e l'oro nel caso di Crasso. Infine in entrambi i casi a compiere questa vendetta è la mano di un nemico, e specificamente di un re e una regina. Forse proprio questa suggestiva analogia ha contagiato e, si direbbe, suggestionato persino i commentatori; così Landino, nel recuperare la vicenda cui Dante allude, spiega non che a Crasso fu versato dell'oro in bocca, ma che la sua testa fu immersa in un otre pieno d'oro, come si racconta anche per l'episodio di Ciro (sebbene in quel caso l'otre sia pieno di sangue).

<sup>6</sup>) P. Mazzamuto, *Canto XII*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio*, diretta da P. Giannantonio, letture degli anni 1980 ss., Napoli, Loffredo, 1989, p. 261.

Ma la ricchezza dell'*exemplum* di Ciro non si esaurisce nello scoperto parallelismo con quello di Crasso; infatti è possibile individuare una stretta connessione tra questo passo e una terzina del canto X dell'*Inferno*:

Ond'io a lui: «Lo strazio e 'l grande scempio  
che fece l'Arbia colorata in rosso,  
tal orazion fa far nel nostro tempio». (*If* X 85-87)

Evidenti le affinità, questa volta di carattere lessicale, tra le due terzine: «la ruina e 'l crudo scempio» riecheggiano «lo strazio e 'l grande scempio», non solo per la ripetizione in chiusura di verso dello stesso termine, ma anche per la disposizione in *climax* di due sostantivi («strazio» e «scempio»; «ruina» e «scempio»), con un aggettivo a corredare il secondo in entrambi i casi, nonché la ripresa quasi identica dell'*incipit* del verso successivo («che fece», «che fé») <sup>7</sup>. Non è tutto: il motivo del sangue, caratterizzante e iterato nell'esempio di Ciro, è presente anche nella terzina del canto di Farinata, grazie all'incisivo aggettivo «rosso», posto in chiusura del secondo verso. L'eco fra le due terzine si ripropone infine nell'ultimo verso, dove la rima si ottiene con lo stesso materiale fonico, sebbene nella terzina dell'*Inferno* compaia il sostantivo «tempio», mentre in quella del *Purgatorio* il verbo alla prima persona «empio», che però, da un punto di vista fonico, coincide esattamente con «tempio» grazie al complemento oggetto proclitico apostrofato, «t'empio».

Perciò non solo la forza plastica delle raffigurazioni agisce sul sistema poetico della rappresentazione dantesca, ma anche il materiale fonico costituisce un elemento ricorsivo; «il ricordo di una delle parole associate eccita la traccia mnestica contigua delle vecchie compagne di testo, senza di solito dare alla coscienza una visione panoramica di tutto il testo che le accoglieva» <sup>8</sup>. Quando si ripresenta una singola parola pregnante ed espressiva, come «scempio» in questo caso, essa permette di sviluppare una serie di rimandi «a grappolo» del materiale fonico che le è collegato, che viene dunque riproposto seppur riplasmato da un punto di vista semantico (si veda il passaggio da «tempio» a «t'empio»).

L'esempio addotto non costituisce un caso isolato, ma è invece segno del procedere poetico dantesco, come dimostra la presenza del medesimo meccanismo in atto a partire da un altro spunto del *Purgatorio*: l'episodio di Aman, presentato nel canto XVII come *exemplum* di ira punita.

<sup>7</sup> L'eco tra i due versi (si tratta delle uniche due occorrenze nella *Commedia* di «scempio» come sostantivo) è dimostrata, nell'edizione di Petrocchi, dalla presenza in apparato, tra le varianti rifiutate, anche di quella del codice 597 del Musée Condé di Chantilly, che riecheggia proprio *Pg* XII 55, proponendo «crudo scempio» e non «grande scempio».

<sup>8</sup> G. Pierotti, *I grappoli del ricordo*, «Studi Danteschi» 62 (1990), p. 157.

Poi piove dentro a l'alta fantasia  
 un crucifisso, dispettoso e fero  
 ne la sua vista, e cotal si moria;  
 intorno ad esso era il grande Assüero,  
 Estèr sua sposa e 'l giusto Mardoceo,  
 che fu al dire e al far così intero. (Pg XVII 25-30)

La vicenda è quella del ministro del re persiano Assuero, Aman, il quale pretese che tutti si prostrassero di fronte a lui. Si adirò perciò con Mardocheo, zio della regina Ester, perché non voleva adorarlo e ordinò di farlo crocifiggere insieme con tutti gli ebrei. Ma Ester rivelò l'infame progetto al re Assuero che fece crocifiggere Aman sullo stesso patibolo che egli aveva preparato per Mardocheo <sup>9</sup>.

La prima immagine che Dante vede "piovere" d'improvviso è l'immagine statica e inattesa di «un crucifisso»: «all'udire questa parola, non possiamo quasi sottrarci dall'associarvi la figura infinitamente soave di Gesù, *tamquam ovis ad occisionem ductus*; ma gli epiteti, che seguono immediatamente, fanno nascere in noi un contrasto, che al Poeta credo non dispiaccia, non foss'altro per l'insegnamento morale che ne scaturisce» <sup>10</sup>. Si crea dunque da subito un'antitesi netta con il Crocifisso per eccellenza, cioè Cristo, proprio grazie a quei due aggettivi che chiudono il verso. Ma questo verso riecheggia anche di molteplici rimandi interni al testo dantesco. Infatti in tutta la *Commedia* per tre volte compare la parola «crocifisso»; qui, poi nel canto VI di questa stessa cantica, dove il riferimento è proprio a Cristo <sup>11</sup>, e infine tale parola compare nell'*Inferno*, per descrivere Caifas, «un, crucifisso in terra con tre pali» <sup>12</sup>. Quindi il paradigma dei possibili echi con una figura crocefissa spazia da un estremo all'altro: dall'estremo bene, il Cristo, fino al male e al peccato di Caifas. Caifas e Aman si contrappongono, con sfumature diverse, al Cristo, perché entrambi hanno «rifiutata l'Incarnazione del Verbo: Caifas in nome di Dio, Aman in nome dell'uomo; quello come esponente della Chiesa, questo come esponente dello Stato. Per contrappasso in essi si attua la vendetta della pena che fu inflitta a Colui nel quale si uniscono Dio e uomo» <sup>13</sup>. Ecco quindi come riecheggia di suggestioni quest'immagine solo a partire dal primo verso nel quale si ritrovano gli elementi che la descrivono. Ma

<sup>9</sup>) Ester, III-VII (per tutti i passi della *Bibbia* cito da *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Versionem*, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994).

<sup>10</sup>) L. Pietrobono, *Il canto XVII del Purgatorio*, «L'Alighieri», XI, 2 (1970), pp. 11-12.

<sup>11</sup>) «o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso» (Pg VI 118-119).

<sup>12</sup>) *If* XXIII 111.

<sup>13</sup>) S. Pasquazi, *Il canto XVII del "Purgatorio"*, in Id., *All'eterno dal tempo. Studi danteschi*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 260.

non è tutto, il secondo emistichio di quello stesso verso determina un'analogia che crea un ulteriore ponte altrettanto significativo per comprendere pienamente la figura di Aman. Infatti la coppia aggettivale «dispettoso e fero» riporta immediatamente a un'altra coppia aggettivale che presenta identico il primo aggettivo: è Capaneo, che «giace dispettoso e torto»<sup>14</sup>. Si rilevano, in questo gioco di corrispondenze interne del testo dantesco, sia associazioni dovute al significato sotteso alle figure (la ribellione alla divinità, la punizione che ne segue con lo stesso martirio che Cristo dovette subire), sia associazioni di natura eminentemente plastica. Così analoga è la plasticità con cui è immaginato il supplizio: l'immobilità delle tre figure, associate poi a due a due: Caifas e Aman crocifissi, Capaneo e Caifas immobilizzati al suolo, Aman e Capaneo in atteggiamento «dispettoso». Del resto si pensi che «Dante ammira esteticamente [...] chi reagisce con forza d'animo al dolore fisico»<sup>15</sup> e la potenza e la suggestione di quest'immagine plastica devono aver favorito anche l'associazione semantica fra le tre figure. Dopo l'apparizione del crocifisso, l'immagine si chiude bruscamente, «e cotal si moria»; la morte lo coglie fisso nel suo atteggiamento iniziale; «il tiranno, issato al tormento della croce, per la lezione morale è di sgomentante efficacia; per la poesia è di evidenza scultorea, che emana un fascino oscuro, al pari di quei dannati [...] come Capaneo»<sup>16</sup>. Di Aman però, per l'infamia del crimine, non merita neppure di essere ricordato il nome, e rimane, seppur ben individuato, definito solo come «crocifisso», cioè attraverso lo strumento stesso della sua punizione. Ripercorrendo la fonte biblica, si nota che proprio questa scena, scelta da Dante come l'unica fondamentale per richiamare alla mente tutta la vicenda del ministro di Assuero, non è presente esattamente nei termini in cui il Poeta la descrive. Infatti nella *Bibbia* si dice solo che «suspensus est itaque Aman in patibulo quod paraverat Mardocheo»<sup>17</sup>, ma non si descrive con la stessa precisione di Dante l'atteggiamento che Aman ebbe durante la sua crocifissione. Eppure proprio in questa punizione finale, fissata, oltre che nel termine «crocifisso», anche nei due aggettivi che ne scolpiscono l'atteggiamento, sta il culmine della parabola dell'intera vicenda, e proprio qui si rivela in quale abisso di colpa (irrimediabile perché senza pentimento, come si vede dal suo atteggiamento «dispettoso e fero») l'ira abbia gettato Aman.

<sup>14</sup>) *If* XIV 47.

<sup>15</sup>) U. Bosco - G. Reggio (a cura di), *La Divina Commedia. Purgatorio*, Firenze, Le Monnier, 1995<sup>12</sup> (1<sup>a</sup> ed. 1988), p. 286.

<sup>16</sup>) G. Marzot, *Il canto XVII del "Purgatorio"*, in AA.VV., *Studi di filologia romanza offerti a S. Pellegrini*, Padova, Liviana, 1971, p. 319.

<sup>17</sup>) *Ester*, VII 10.

Nella terzina seguente il quadro si allarga fino a individuare le altre figure presenti alla scena, riepilogando in pochi nomi, ciascuno con un significativo aggettivo, tutta la vicenda che nel *Libro di Ester* occupa cinque capitoli. Questi personaggi sono visti «intorno ad esso», la scena è occupata ancora, nel suo punto centrale, dall'immagine del crocifisso, attorno al quale sfilano ora altri personaggi: anzitutto «il grande Assuero», detto «grande» «perché regnava “dall’India fino all’Etiopia e comprendeva 127 province” e per la ricchezza sfoggiata specialmente in un convito»<sup>18</sup>, di cui si racconta nel medesimo libro della *Bibbia*<sup>19</sup>. Ma l’aggettivo «grande» forse, non a caso, rampolla anche dall’associazione che la memoria ha creato con la scena di Capaneo, il quale a sua volta era stato definito come «quel grande che non par che curi / lo ’ncendio»<sup>20</sup>. L’eco analogica del contesto rimane, ma «grande», con un cambiamento di connotazione (ora in senso morale, che nell’attributo a Capaneo mancava), passa invece dalla figura parallela a Capaneo, cioè Aman, alla figura antagonista: Assuero. Viene poi «Estèr sua sposa», che salvò il popolo ebraico dalla folle strage progettata da Aman; la donna è connotata con semplicità nell’essere sponsalmente devota al sovrano, con una delicatezza tutta racchiusa nell’aggettivo possessivo che la lega indissolubilmente al suo sposo. E infine il «giusto Mardoceo», «perché svelò senza compenso la congiura contro il re (*Est* 6, 1-2; 2, 19-23), e perché osservante della legge divina che proibiva l’idolatria (cfr. *ibid.* 3, 2-5)»<sup>21</sup>. L’ultimo verso è completamente dedicato a Mardoceo, che si oppone, nella fermezza della fede, al sopruso di Aman. Il quadro è completato dunque di tutte le figure che lo compongono e rievocano la vicenda; «le tre presenze nobili e dignitose apparse intorno al bieco, impenitente crocifisso, piovuto dall’alto come un oggetto, sono una silenziosa testimonianza della giustizia eseguita»<sup>22</sup>.

Qualche particolare sembra discostarsi dal racconto biblico: non si tratta di un tradimento della fonte, bensì di un suo arricchimento con una connotazione psicologica che nel testo sacro non appare. Il supplizio di Aman è nel *Libro di Ester* solo accennato in modo lapidario, mentre nel testo dantesco diventa l’unico particolare su cui si incentra la rievocazione dell’episodio. Anche l’atteggiamento del protagonista, scolpito dai due aggettivi, è più che altro elaborato da Dante, perché la fonte biblica non lo

<sup>18</sup>) C. Dragone (a cura di), *La Divina Commedia. Purgatorio*, Cinisello Balsamo (MI), S. Paolo, 1985, p. 646.

<sup>19</sup>) *Ester*, I 1-11.

<sup>20</sup>) *If* XIV 46-47.

<sup>21</sup>) Dragone (a cura di), *La Divina Commedia. Purgatorio* cit., p. 646.

<sup>22</sup>) I. Borzi, *Il canto XVII del Purgatorio*, in S. Zennaro (a cura di), *Letture della Casa di Dante in Roma*, letture degli anni 1976-79, Roma, Bonacci, 1981, p. 369.

precisa<sup>23</sup>. Lo stesso varrebbe per gli aggettivi «grande» e «giusto» attribuiti ad Assuero e Mardocheo, che non si ritrovano nel testo sacro. Da ciò Reggio deduce che questo «può far pensare ad un testo diverso dalla *Vulgata* che Dante avesse sott'occhio»<sup>24</sup>. Però Dante non è inerte nel riproporre le proprie fonti, ma le ri-narra, dandone, volta a volta, un taglio diverso, nel rispetto sì del testo, ma senza che ciò escluda l'adattamento e l'arricchimento dell'episodio per la particolare rilettura che il Poeta propone. Non è necessario perciò ritenere che Dante possedesse un testo diverso, ma potrebbe benissimo, pur lasciando intatto il racconto biblico, aver adattato alcuni particolari al contesto di questo canto. Anzi, grazie alla sua eccezionale potenza di sintesi e di rielaborazione del testo, un lungo racconto si condensa qui in due terzine: «In sei versi c'è l'atto finale di una agitata vicenda politica e razziale; e la scena raccoglie le quattro "personae dramatis", i cui pensieri, le cui passioni sono liricamente compendiate in pochi aggettivi: "dispettoso e fero", "sua", "giusto"»<sup>25</sup>. Soccorre probabilmente Dante, nella sua scelta originale rispetto al testo sacro, anche la complessa struttura analogica che determina un gioco a incastro, come si è visto, con altre significative figure che si incontrano nel poema, al punto che le immagini di Aman, Caifas e Capaneo si illuminano vicendevolmente nelle loro analogie interne e nella loro comune opposizione al Cristo crocefisso.

I due spunti proposti rivelano un parallelismo di tipo plastico figurativo, che getta ulteriore luce sulla dinamica della memoria interna al testo dantesco: un'analogia situazione si riflette in un'analogia scelta compositiva da parte di Dante. Grazie alla sua esattezza di espressione, l'Autore riutilizza la medesima modalità pregnante ed esaustiva di definire un concetto o una situazione con una tecnica di ripresa e variazione, senza timore di ripetersi ma anzi con la consapevolezza della sua perfetta aderenza al messaggio veicolato.

### 3. *Secondo strato. Il livello narrativo*

Il richiamo tra due vicende per un tipo di analogia che si è definita «plastica», cioè che ripropone all'immaginazione del lettore una medesima scena con modalità descrittive affini, costituisce appunto solo un primo possibile livello di analisi. Più ricca è la trama poetica che si rivela invece quando a essere coinvolta nella dinamica di parallelismo è esattamente una

<sup>23</sup>) Anzi, nel brano biblico si dice che, preso da terrore, «Aman quoque surrexit ut rogaret Hester reginam pro anima sua» (*Ester*, VII 7).

<sup>24</sup>) Bosco - Reggio (a cura di), *La Divina Commedia. Purgatorio* cit., p. 294.

<sup>25</sup>) Marzot, *Il canto XVII del "Purgatorio"* cit., p. 320.

medesima vicenda. Infatti ciò implica una scelta consapevole che deve trovare motivazioni e giustificazioni interne, e che anzi deve essere valutata proprio sulla base della valorizzazione a distanza che ne viene fatta. In altre parole, dove la scelta cade su uno stesso episodio, proprio nei punti di discrepanza tra l'una e l'altra ripresa si dovrà trovare la ragione ultima della soluzione dantesca. È quello che avviene per due *exempla* di virtù che hanno per protagonista la Madonna. Si consideri l'esempio mariano di carità, recitato dalle misteriose voci aeree nel canto XIII:

La prima voce che passò volando  
 'Vinum non habent' altamente disse  
 e dietro a noi l'andò reiterando. (Pg XIII 28-30)

Caratteristica degli *exempla* presentati in questa cornice è di essere esclusivamente intessuti attraverso una complessa trama musicale. La musicalità che domina l'*exemplum* si avverte dall'insieme di vibranti e sibilanti che danno l'idea di un movimento rapido, inafferrabile e leggero. Curioso che la voce passi «volando»: i suoni effettivamente non hanno altro modo di muoversi se non attraverso l'aria, e il «volando», che potrebbe apparire ridondante, serve invece proprio per accentuare la rapidità del passaggio, e la capacità di questa voce di permeare e occupare tutto lo spazio aereo circostante.

Per una sorta di rispetto verso la madre di Cristo, Dante non la fa mai parlare con parole non sue, cioè con parole che non siano citazione del *Vangelo*, e spesso evita anche di tradurre in volgare, lasciando che ella parli in latino, con le esatte parole del testo biblico. Così «*Vinum non habent*» è la frase che Maria pronuncia al banchetto delle nozze di Cana. L'episodio è tratto dal *Vangelo di Giovanni*<sup>26</sup>; niente di più adatto, a questa cornice dell'ira, del *Vangelo* dell'amore per eccellenza. Sono parole che indicano la gratuità di un amore che si muove spontaneamente e disinteressatamente per gli altri, caratteristica della Madonna ribadita da S. Bernardo nella sua preghiera:

La tua benignità non pur soccorre  
 a chi domanda, ma molte fiata  
 liberamente al dimandar precorre. (Pd XXXIII 16-18)

Della Terza sostiene che con questa frase Dante coglie la Madonna «obliosa di sé, tutta immersa nel piacere che può derivarle dall'agio e dal benessere altrui»<sup>27</sup>. Ma l'esempio di carità è duplice: accanto alla figura

<sup>26</sup>) *Giovanni*, II 1-11.

<sup>27</sup>) D. Della Terza, *Il primo canto dell'invidia (Purgatorio XIII)*, «Filologia e Critica» 17 (1992), p. 8.

principale e protagonista di Maria, si pone anche la carità diversamente espressa di Gesù. Carità è quella della Madonna, che non mette avanti la richiesta e la preghiera di madre, ma, più delicatamente, esprime solo con chiarezza quale sia la situazione: il vino è terminato; in questa espressione è contenuta tutta la dolcezza della carità che non millanta se stessa, ma si fa operosa nel silenzio. Emerge così il secondo, implicito, esempio di carità: il miracolo è avvenuto, quindi anche Gesù ha compiuto un atto d'amore, il miracolo della trasformazione dell'acqua in vino, a sua volta generato dal precedente atto caritatevole della madre.

In particolare l'esegesi patristica che segue la tradizione agostiniana individua, nel trasmutare dell'acqua in vino, il passare dall'insipienza alla sapienza, l'attingere la verità della fede. E si ricordi che «per Agostino e per la tradizione cristiana che lo seguiva, un testo, per essere significativo, non era reificato in se stesso ma era ineluttabilmente referenziale e didattico»<sup>28</sup>. Così il trasmutare dell'acqua in vino è visto come il passare dall'evento storico al suo significato morale, dalla Lettera allo Spirito. Il passaggio dall'acqua al vino, in altre parole, segna la capacità di passare dalla lettera dura, dalla legge che condanna e impone del *Vecchio Testamento*, alla nuova parola (il *Nuovo Testamento*), quella dell'amore che salva, quella che riempie di sapienza e illumina la parola medesima del *Vecchio Testamento* (rileggendola nel suo significato figurale). Dante sembra applicare la stessa interpretazione anche al proprio testo, a sua volta contenitore e metafora di quel miracolo. E probabilmente non è casuale l'insistenza su questo particolare passo evangelico, proprio per la densità del significato e le possibili interpretazioni che esso propone. Infatti «dove la legge [cioè la Lettera dell'*Antico Testamento*] aveva insegnato soltanto che cos'era il peccato, la Nuova legge ha un versante costruttivo»<sup>29</sup> e «la differenza nella struttura poetica fra *Inferno* e *Purgatorio* riflette questo concetto paolino-agostiniano della Antica Legge compiuta dalla Nuova»<sup>30</sup>. La «scritta morta»<sup>31</sup>, la «morta poesi»<sup>32</sup> dell'*Inferno* sono qui chiamate a rivificarsi, con la conoscenza del Bene, e a permettere, nell'animo del pellegrino che osserva e impara dagli *exempla*, la trasformazione intima dell'acqua in vino.

La voce «altamente disse» le parole evangeliche del miracolo di Cana. In questo «altamente» si avverte la solennità e la forza del bene pronunciato senza timore, dell'amore che riempie lo spazio e percuote le orecchie dei poveri ciechi, che compariranno più avanti, addossati alla parete e

<sup>28</sup>) A.K. Cassell, *Il sapore dell'amore: i canti dell'invidia*, in Alessio - Hollander (a cura di), *Studi americani su Dante* cit., p. 180.

<sup>29</sup>) *Ivi*, p. 176.

<sup>30</sup>) *Ibidem*.

<sup>31</sup>) *If* VIII 127.

<sup>32</sup>) *Pg* I 7.

di volta in volta sorpresi da queste voci potenti che giungono sonore e improvvise. Per altro il «disse» è solenne ma pacato, rinforzato sì dall'«altamente», ma efficace per indicare che, pur nel suo rapido percorso, pur nel passare a volo, questa voce si fa sentire chiaramente, pronuncia per esteso la sua pur rapida frase, della quale non una sillaba viene perduta. Anzi, precisa Dante al verso successivo, «dietro a noi l'andò reïterando». Cioè non solo la voce si esprime chiaramente per i due viaggiatori, ma continua a ripetere il suo esempio anche una volta oltrepassatili. Per poter essere efficace, la voce aerea deve farsi sentire a tutti coloro che dimorano nella cornice così «altamente» come altamente e chiaramente l'hanno udita Dante e Virgilio. Ecco il motivo della precisazione, la quale si chiude nel lento e pausato «reïterando», gerundio che «prolungato dalla dieresi sembra far riecheggiare all'infinito quella voce lungo la cornice»<sup>33</sup>.

Sorprendenti sono le affinità che si trovano con quest'esempio allorché si giunge, nel canto XXII, alla penultima cornice, quella che punisce la colpa della gola. Dante, accompagnato da Virgilio e Stazio, ode esempi di temperanza provenienti da un albero dalla forma assolutamente insolita. Il primo di essi è, come sempre, incentrato sulla figura della Madonna.

Poi disse: «Più pensava Maria onde  
f fosser le nozze orrevoli e intere,  
ch'a la sua bocca, ch'or per voi risponde. (Pg XXII 142-144)

Nella misura di una terzina viene riproposto l'episodio delle nozze di Cana. Tutto l'esempio è svolto entro una proposizione comparativa, che incisivamente pone in primo piano quel nobile scopo che, per ingordigia, le anime espanti di questo cerchio avrebbero invece relegato al secondo posto: cioè prima si pone la preoccupazione che «f fosser le nozze orrevoli e intere», e solo dopo, con il secondo membro della comparativa, viene posto quello che invece è l'oggetto di esclusivo interesse dei golosi: la «bocca». Si noti per altro come il peccato di gola, ribaltato nel suo opposto, venga messo in primo piano grazie alla focalizzazione di quell'unico elemento (la bocca) che per il goloso diventa preoccupazione esclusiva, l'oggetto unico da tenere in considerazione, il bisogno principale da soddisfare.

La bocca ora, con un ribaltamento che permette di invertire il valore semantico sotteso lasciando invariato l'oggetto, resta sempre in primo piano, ma finalizzata a uno scopo ben più nobile: la preghiera. «Che care promesse a que' sitibondi, quando sulle aride labbra sta quasi per morire il

<sup>33</sup>) A.M. Chiavacci Leonardi (a cura di), *La Divina Commedia. Purgatorio*, Milano, Mondadori, 1998<sup>3</sup> (1<sup>a</sup> ed. 1994), p. 384.

suono della preghiera!»<sup>34</sup>. Questa preghiera della Madonna è, interpreta Buti, come un'intercessione in difesa dei peccatori, per i quali la Madonna rivolge al cielo le preghiere che invece la bocca dei golosi, occupata a masticare cibo, non seppe a suo tempo pronunciare.

La dedizione della Madonna si rivela dunque sempre rivolta al bene altrui; in questo modo si vengono a unificare i due riferimenti alle nozze di Cana: lì come qui la Madonna era sollecitata a far sì che nulla mancasse ai commensali, ma ora la carità di Maria si spinge oltre, cioè a preoccuparsi che non manchi neppure il nutrimento dello spirito (del quale invece i golosi non si occuparono), che viene dalla preghiera. Perciò l'esempio mariano è doppio: la Vergine reca testimonianza, con la sua persona, della virtù della temperanza nel cibo, e inoltre si pone come modello di preghiera, supplendo laddove la preghiera dell'uomo non basta o è venuta a mancare. Sottilmente notava Jacopo della Lana che l'altruismo della Madonna si rivela proprio nelle sue parole, infatti ella usa l'espressione *non habent*, preoccupata degli altri, e non *non habemus*, che invece mostrerebbe un atteggiamento egoistico.

Come si può notare, il recupero del medesimo episodio è servito a Dante per incorniciare un crescendo di virtù, quello stesso crescendo che egli, quale pellegrino, sta ora sperimentando nella sua ascesa attraverso le varie cornici. La ripresa arricchisce e illumina l'episodio di una luce definitiva e più consapevole, come più consapevole è il Poeta stesso a questo punto, cresciuto nel suo percorso di perfezionamento.

In effetti non era molto il materiale a disposizione di Dante per sottolineare la temperanza della Vergine, e forse anche per questo si risolse a utilizzare un episodio già citato, ma ad ogni modo non lo fece senza la consapevolezza (se non proprio per questo fine) che il ripetersi della stessa scena determina un parallelo tra i due canti, tanto più se rinforzato da una simile modalità di espressione. Infatti l'affinità non si limita alla scelta e proposta di un medesimo episodio, ma, almeno sotto un certo aspetto, al modo particolare in cui esso viene presentato al lettore. La cornice dell'invidia è cioè caratterizzata dalla presenza delle voci aeree, voci incorporee (sulla cui natura il dibattito è ampio), che volano veloci comunicando i loro moniti alle anime penitenti; nella cornice della gola invece gli *exempla* sono affidati ad altre voci ugualmente misteriose, che provengono dalle fronde degli strani alberi disposti lungo il cammino. Sono gli unici due casi, su sette cornici, dove una parola eccezionale e nuova manifesta gli *exempla*. Non si può definire "parola divina", ma comunque "parola altra" certamente, e, se non divina, sicuramente mossa da una volontà divina. In entrambe le circostanze infatti Dante si affida alla vaga espressione «vo-

<sup>34</sup>) P. Perez, *I sette cerchi del Purgatorio di Dante*. Verona, Minerva, 1867<sup>2</sup>, p. 227.

ce»<sup>35</sup>, unico termine utile per indicare appunto una parola che si compie e si esaurisce nel suo compito fatico, senza riferimento ad alcun *medium* che articoli tale «voce».

Fissate dunque le affinità, più cospicuo è considerare le profonde differenze riscontrabili tra le due manifestazioni. Dante ritiene utile, in altre parole, riprendere e completare l'esempio proposto, riuscendo a coglierlo da una nuova e arricchente prospettiva, grazie a un'affinità suggestiva che coinvolge, come s'è visto, anche il modo stesso di proporre la lezione esemplare. Ma qui le analogie si fermano per lasciare posto a opposizioni che acquistano eleganza proprio perché risultano armonicamente intrecciate nella trama analogica. Tali opposizioni sono date dalla situazione concreta nella quale sono pronunciati gli *exempla*, che da Dante non viene mai dimenticata, ma che, anzi, fornisce un fertile spunto di *variatio* elegantemente incastonata entro la stretta affinità che unisce i due *exempla*. E così si avverte come nella cornice dell'invidia la voce non può che esprimersi con una notevole brachilogia, perché pronuncia l'esempio mentre passa rapida: la scelta è dunque di ripetere esattamente le parole della Madonna e di riservare il resto della descrizione al modo in cui si manifesta la voce. Nel caso della cornice della gola, al contrario, la voce è ferma, misteriosamente proveniente dalle fronde dell'albero, quindi non vi è alcun bisogno di un'espressione estremamente succinta e la narrazione può dispiegarsi per l'intera terzina. La scelta inoltre è quella della narrazione indiretta: non vengono più proposte le parole in prima persona (del resto non esiste nel passo evangelico una frase detta da Maria altrettanto efficace quanto lo era la frase scelta come esempio di carità), ma si preferisce una narrazione più distesa.

Incrociando dunque i risultati dell'analisi condotta, si individua per il primo livello un'analogia ma diversa situazione di partenza, concretizzata da una stretta affinità di resa poetica; nel secondo livello, al contrario, emerge una stretta affinità della situazione di partenza (si utilizza infatti il medesimo episodio), eppure analoga ma diversa è la resa poetica finale, che proprio grazie a tale scarto non si appiattisce in inutile ripetizione, ma arricchisce il motivo di partenza.

#### 4. *Terzo strato. Il livello teorico-semantico*

L'ultimo livello scava molto più in profondità: le simmetrie compositive ora si approfondiscono e insieme si allargano sino a comprendere non

<sup>35</sup>) Oltre all'uso della parola entro gli *exempla*, si ricordi per il canto dell'invidia l'esclamazione: «“Oh!”, diss'io, “padre, che voci son queste?”» (Pg XIII 34) e per il canto della gola l'attenzione a «una voce per entro le fronde» (Pg XXII 140).

un solo esempio, ma a mettere in parallelo due intere serie esemplari. Questo comporta un'intelaiatura di corrispondenze che va ben oltre quella individuata nei due livelli precedenti e che, arrivando a coinvolgere interi canti, affonda sino al senso più profondo relativo alle implicazioni morali e teologiche del tipo di peccato trattato da Dante.

In particolare viene proposta la giustapposizione degli *exempla* di carità e di castità, per poterli analizzare in parallelo:

	<i>EXEMPLA</i> DI CARITÀ (canto XIII)	<i>EXEMPLA</i> DI CASTITÀ (canto XXV)
1	La prima voce che passò volando ' <i>Vinum non habent</i> ' altamente disse, e dietro a noi l'andò reïterando. (vv. 28-30)	Appresso il fine ch'a quell'inno fassi, gridavano alto: ' <i>Virum non cognosco</i> '; indi ricominciavan l'inno bassi. (vv. 127-129)
2	E prima che del tutto non si udisse per allungarsi, un'altra 'P sono Oreste' passò gridando, e anco non s'affisse. (vv. 31-33)	Finitolo, anco gridavano: «Al bosco si tenne Diana, ed Elice caccionne che di Venere avea sentito il tòsco». (vv. 130-132)
3	«Oh!», diss'io, «padre, che voci son queste?». E com'io domandai, ecco la terza dicendo: ' <i>Amate da cui male aveste</i> '. (vv. 34-36)	Indi al cantar tornavano; indi donne gridavano e mariti che fuor casti come virtute e matrimonio imponne. (vv. 133-135)

La prima, ovvia, simmetria tra i due gruppi consiste nel numero di esempi dedicati a ciascuna virtù. Questa osservazione, di per sé poco significativa, può essere un solido punto di partenza per una valutazione viepiù dettagliata. Si consideri il primo esempio di entrambe le serie: accostando le terzine che contengono i due esempi, se ne nota facilmente l'analoga struttura compositiva.

Sebbene la caratteristica più evidente sia individuabile in una certa simmetria nelle parole pronunciate da Maria, a ben vedere l'analogia è costante per tutta quanta la terzina che occupa l'esempio, e non solo nella voce che pronuncia le parole della Madonna. Le due terzine sono infatti strutturate secondo una medesima modalità: il primo verso è per entrambe un collegamento con quanto espresso nei versi precedenti, e presenta l'introduzione di un elemento sonoro: nell'esempio di carità si parla de «La prima voce che passò volando», in riferimento a quanto detto in precedenza rispetto al suono prodotto dagli spiriti volanti e con in più anche l'elemento sonoro implicito nel termine «voce». Il verso centrale invece presenta l'enunciazione delle parole della Madonna. In entrambi gli *exempla* le parole sono distribuite simmetricamente, mentre speculare è la disposizione del verso: infatti nell'esempio di carità in posizione iniziale si dispone la recitazione delle parole della Vergine, segue poi una specifica-

zione di intensità sonora: «altamente», e poi il *verbum dicendi*. Specularmente, nell'esempio di castità, si trovano le parole della Madonna disposte in chiusura di verso, precedute invece dalle medesime connotazioni dell'esempio di carità, ma invertite nell'ordine: il *verbum dicendi* («gridavano») infatti precede l'avverbio che indica l'intensità: «alto». Sarà forse casuale, ma questa inversione arriva sino alla misura sillabica: le quattro sillabe che componevano l'avverbio «altamente» si ritrovano invece nel verbo «gridavano», viceversa le due del verbo «disse» si spostano nell'avverbio «alto». L'ultimo verso della terzina infine presenta per tutti e due gli esempi una forma analoga: entrambi iniziano con una indicazione di successione temporale: «indi» nel canto XXV ed «e» (v. 30) nel canto XIII. Entrambi i versi poi segnano la ripresa di un motivo sonoro già in precedenza individuato: il ripetersi della voce aerea nell'esempio di carità; la ripresa dell'inno e del precedente tono di voce per l'esempio di castità.

Perciò la prima riga dello schema proposto si rivela ulteriormente suddivisibile nell'individuazione della medesima struttura sottesa a ogni verso dell'*exemplum*.

(A) carità	(B) castità	Analogie compositive
La prima voce che passò volando	Appresso il fine ch'a quell'inno fassi,	Collegamento alla terzina precedente e motivo sonoro
' <i>Vinum non habent</i> ' altamente disse,	gridavano alto: ' <i>Virum non cognosco</i> ';	A) <i>exemplum</i> + avverbio + <i>verbum dicendi</i> B) <i>verbum dicendi</i> + avverbio + <i>exemplum</i>
e dietro a noi l'andò reiterando.	indi ricominciavan l'inno bassi.	Indicazione temporale e ripresa del motivo sonoro

Individuata un'analogia compositiva così stretta da arrivare persino, nel verso centrale, alla misura sillabica, passiamo al terzo *exemplum* della serie, per mostrare un parallelismo che però si sviluppa in modo diverso. Non si tratta di un'analogia costruttiva, come quella individuata per i due esempi mariani, bensì di un'analogia sostanziale; infatti a proposito dell'esempio di castità matrimoniale nota Reggio che «questo e l'*exemplum* di Pg XIII 36 sono i due unici non ricavati da episodi storici o mitologici, biblici o classici»<sup>36</sup>. O meglio, nella cornice dell'invidia si trattava di una

<sup>36</sup> Bosco - Reggio (a cura di), *La Divina Commedia. Purgatorio* cit., p. 434.

massima generale tratta dal *Vangelo*, invece qui si tratta del riferimento, ancora generale, a chi è in grado di applicare proprio le regole che il *Vangelo* e la dottrina cristiana impongono.

Che due esempi rimandino così strettamente alla cornice dell'invidia (il primo per un parallelismo costruttivo estremamente forte, l'altro per un parallelismo concettuale e per la caratteristica unica di avere un carattere così generico) non può essere un caso. Esiste effettivamente un legame tra l'invidia e la lussuria, che si manifesta pienamente se si considera quale sia il modo di accendersi dell'amore: l'amore, come dice Dante stesso nella *Vita nuova*, passa attraverso gli occhi «li quali sono principio d'amore»<sup>37</sup>; del resto secondo tutta la tradizione della lirica amorosa lo sguardo è l'elemento scatenante della passione d'amore: si pensi al I libro del *De Amore*, dove Andrea Cappellano sostiene che l'amore è una passione che deriva dalla vista dell'oggetto amato. Se lo sguardo, secondo le teorie d'amore di cui sarà illustre esponente proprio Guinizelli (che non a caso Dante incontra nella cornice della lussuria), è il principio dell'amore, analogamente esso costituisce il motivo dominante dell'invidia. È tramite lo sguardo che il peccato di invidia si esplica, e proprio nella vista gli invidiosi sono duramente puniti con «l'orribile costura»<sup>38</sup>. Ecco perciò il legame tra due cerchi che si trovano effettivamente molto lontani l'uno dall'altro, disposti l'uno nella prima sezione del *Purgatorio*, quella dove il peccato è caratterizzato dal fatto che il «mal che s'ama è del prossimo»<sup>39</sup>, l'altro invece in quella dove si espia il peccato «per troppo [...] di vigore»<sup>40</sup>. Il legame sta appunto nell'importanza della vista come principio da cui nasce il peccato: nell'un caso porta a guardare in modo distorto la persona per la quale si prova invidia, nell'altro caso invece lo sguardo porta a cedere, nella esaltazione della vista dell'altro, all'istinto, macchiandosi proprio della colpa di coloro «che la ragion sommettono al talento»<sup>41</sup>. E si ricordi in proposito che se la vista, nelle teorie dell'amore, era appunto il senso centrale perché scattasse la passione amorosa, anche l'invidia è collegata radicalmente al senso della vista. Ciò è evidente se si considera la radice etimologica, che probabilmente ha anche indirizzato Dante nella scelta di una parte del contrappasso (l'«orribile costura»<sup>42</sup> cui sono sottoposti gli invidiosi): infatti «invidia» deriva da «in-» (privativo o negati-

<sup>37</sup>) *Vita nuova*, XIX 20 (cito da M. Barbi - G. Parodi - E. Pistelli - P. Rajna - E. Rostagno - G. Vandelli [a cura di], *Le opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, Firenze, SDI, 1960<sup>2</sup>).

<sup>38</sup>) Pg XIII 83.

<sup>39</sup>) Pg XVII 113.

<sup>40</sup>) Pg XVII 96.

<sup>41</sup>) *If* V 39.

<sup>42</sup>) Pg XIII 83.

vo) e “video”, cioè significa “non vedere”, oppure “vedere storto”. Da un lato la vista porta all’odio della persona che si guarda e quindi alla macerazione interiore, che si manifesta esteriormente con il livore dell’aspetto (livore che caratterizza tutta la connotazione cromatica della seconda cornice); dall’altro porta a un amore smodato, perché fa rinunciare al principio di ragione per seguire l’istinto fisico (e in proposito, se si volesse estendere a un cerchio ancora più ampio l’insieme di analogie e antitesi, si noti che, contrapposto al livore freddo e uniforme della seconda cornice, l’ultima è invece caratterizzata dal rosso guizzante, ardente e instabile delle fiamme). Ma se questi due peccati potrebbero parere antitetici l’uno all’altro nel senso che, pur essendo entrambe propensioni colpevoli e da condannare, sembrerebbero escludersi a vicenda (almeno per quanto riguarda la reazione che ha il peccatore di fronte all’oggetto su cui si concentra la propria vista, di attrazione irrefrenabile o di odiosa repulsa), all’opposto le virtù contrarie a questo vizio compongono un armonico insieme, e si compendiano vicendevolmente nel costituire la perfezione e la purezza d’animo. Infatti la carità di Maria, e anche la sua verginità, costituiscono due scelte d’amore che sono insieme segno d’amore puro e di carità incondizionata, due virtù che, armonizzandosi l’una con l’altra, compongono l’antitesi perfetta a due vizi che paiono invece stridentemente distorcere l’individuo, ora in un senso ora nell’altro, dal giusto amore per il prossimo, che non deve degenerare in lussuria e non deve antitetivamente invelenirsi in invidia. Si ricordi infine che anche per la Madonna l’amore (nel suo caso perfetto e puro) si manifesta attraverso gli occhi: infatti, al termine dell’altissima preghiera di San Bernardo alla Vergine, l’amore di lei, nell’impetrare a Dio la grazia di manifestarsi a Dante, è tutto concentrato negli «occhi da Dio dilette e venerati»<sup>43</sup>.

Più complesso è inquadrare in questa triade gli esempi centrali di Diana e di Oreste. Quello di Diana parrebbe un esempio di castità piuttosto algido. La sua fermezza è così forte, così intransigente, da lasciare persino perplesso qualche critico, che si domanda perché mai Dante abbia dovuto scegliere (soprattutto se si pensa alla cara e delicatissima immagine della Vergine appena precedente) questo personaggio così austero. Addirittura Cavanna azzarda che «forse il poeta cristiano poteva scegliere miglior esempio di questo della fredda iddia»<sup>44</sup>. Ciò avviene perché non si legge palpitare, dietro alla rinuncia della passione fisica, un amore più grande e più degno come è quello della Madonna, oppure quello santo e puro dei coniugi celebrati nel terzo *exemplum*. Ma può essere che questa sensazio-

<sup>43</sup>) Pd XXXIII 40.

<sup>44</sup>) G. Cavanna, *Il canto XXV del Purgatorio*, Sala di Dante in Orsanmichele, Firenze, Sansoni, 1908, p. 35.

ne non sia casuale e che vada riportata a una considerazione in merito al mondo da cui l'esempio è tratto. Il mondo della mitologia classica costituisce una realtà nella quale la possibilità di interpretazione allegorica e figurale cristiana trova delle verità, seppure velate; ma, ciò detto, Dante ha sempre comunque segnato il limite di una cultura e di un mondo che non hanno conosciuto Dio. Questo è manifesto, proprio nella cornice degli invidiosi, con l'*exemplum* di Oreste. Con tale esempio Dante ha messo in luce l'altezza massima cui la carità di un mondo senza Dio poteva arrivare: il sacrificio in nome dell'amicizia; per un sacrificio che vada anche oltre, non si può invece che attingere alla rivelazione della fede, che appunto insegna ad amare non solo chi ci ama (infatti, domanda Cristo, «nonne et publicani hoc faciunt?»<sup>45</sup>), bensì ad amare anche chi ci vuole male. Il medesimo limite si avverte in questo esempio tratto dalla mitologia classica, che, secondo Perez, serve «a mostrar che se la virtù ivi meditata non poté aver nel paganesimo seguitatori perfetti, s'ebbe pur qualche culto ideale e quasi una istintiva ammirazione»<sup>46</sup>. La morale antica poteva arrivare, in altre parole, a celebrare la verginità come scelta di rigore morale, come precetto di carattere sacro, come conservazione di integrità, che ha una figura esemplare proprio in Diana (e che è variamente modulata in altre figure, come ad esempio le Amazzoni). Ma questa scelta, seppur lodevole in nome di una capacità di autocontrollo e di nobiltà d'animo, non può adombrare, come invece avviene per la scelta di castità compiuta nella fede, il più alto e puro amore di Dio.

Ecco spiegata anche la progressione dei tre *exempla*; progressione strutturata in modo assolutamente analogo, e non a caso, per entrambe le serie esemplari. Prima l'esempio sommo, quello mariano, infatti nella Madonna «s'aduna / quantunque in creatura è di bontate»<sup>47</sup>. Segue l'esempio massimo possibile nel mondo senza Dio: esso si esplica nel sacrificio di sé in nome dell'amicizia da parte di Oreste e nell'intransigente scelta di verginità da parte di Diana. Con l'esempio di Oreste (che Dante poteva leggere sia nel *De finibus*<sup>48</sup> sia nel *De amicitia*<sup>49</sup> di Cicerone) si è raggiunto il vertice della possibilità d'amore della morale classica, dove si celebra come massimo valore il sacrificio di sé in nome di una causa o di un principio positivo: la patria, la libertà, la giustizia, l'amicizia. Ma oltre a ciò la morale antica non può andare, non può cioè arrivare al sacrificio di sé, di sostanza squisitamente cristiana, anche verso chi ci è ostile. E que-

<sup>45</sup>) *Matteo*, V 46.

<sup>46</sup>) Perez, *I sette cerchi del Purgatorio di Dante* cit., p. 249.

<sup>47</sup>) *Pd* XXXIII 20-21.

<sup>48</sup>) Cicerone, *De finibus*, V, XXII 63 (le opere di Cicerone e Ovidio sono state consultate nelle edizioni Cambridge [Mass.], Harvard University Press).

<sup>49</sup>) Id., *De amicitia*, VII 24.

sto è esattamente lo stesso limite che si coglie nell'esempio di Diana. In esso si avverte una sensazione di perplessità per una scelta così severa verso una fanciulla che parrebbe più da compiangere: Elice infatti non viola volontariamente il precetto di castità imposto al seguito di Diana, ma viene sedotta con la forza da Giove, e in proposito ricorda Ovidio: «illa quidem contra, quantum modo femina posset / (adspiceres utinam, Saturnia, mitior esses), / illa quidem pugnat, sed quem superare puella, / quisve Iovem poterat?»<sup>50</sup>. Dove sta la colpa di Elice? Anzi, per usare le parole di Dante:

[...] Se 'l buon voler dura,  
la violenza altrui per qual ragione  
di meritâr mi scema la misura? (*Pd* IV 19-21)

Sarà Beatrice, di fronte al dubbio esplicito di Dante nel cielo della Luna, a dare la dovuta spiegazione, distinguendo tra volontà assoluta e volontà relativa. Non a caso infatti tale spiegazione è formulata proprio nel primo cielo, dove si trovano gli spiriti che mancarono ai voti: tutto sommato è la medesima situazione di Elice. Dunque, secondo la precisazione di Beatrice, non è del tutto esente da colpa la ninfa, che avrebbe dovuto tentare qualunque cosa facendo «come natura face in foco, / se mille volte violenza il torza»<sup>51</sup>. Nonostante tale spiegazione appianerà il dubbio di Dante e del lettore nel *Paradiso*, potrebbe comunque sembrare eccessivo aver posto come esempio negativo la figura di Elice. Proprio a questo proposito è ancora Cavanna a mettere in guardia contro fuorvianti interpretazioni: «Non è la colpa di Elice che gridano gli spiriti, ma l'esempio della fermezza e forza di Diana, che punisce questa sua ninfa sebbene l'avesse cara più di ogni altra»<sup>52</sup>. Non bisogna scordare che la figura centrale dell'*exemplum* non è Elice, ma Diana nella sua fermezza. Nonostante Elice fosse tra le ninfe più amate, ella ormai «di Venere avea sentito il tòsco». Indipendentemente dal fatto che il veleno della passione carnale le fosse stato instillato a forza (e doveva in tutti modi ribellarvisi, precisa Dante nel *Paradiso*), ella era ormai contaminata, e uno solo può essere il giudizio della casta Diana<sup>53</sup>. La castità per la dea costituisce il punto irri-

<sup>50</sup>) Ovidio, *Metamorfosi*, II 434-437.

<sup>51</sup>) *Pd* IV 77-78.

<sup>52</sup>) Cavanna, *Il canto XXV del Purgatorio* cit., p. 35.

<sup>53</sup>) Chiosa l'Anonimo Fiorentino: «L'allegoria della favola di Elicen si è come molte persone sono denigrate e offuscate nel vizio della lussuria, e quanto può lo tien celato e segreto; ma egli avviene ora che quello a chi nulla cosa può essere celata lo rivela, di che quelli cotali sono cacciati dal coro della buona fama, e sono infamati delle buone persone del mondo; e se ne sanno portare la pena nella prima vita, poi sono esaltate nella seconda a

nunciabile della sua scelta ed ella lo persegue fino in fondo, senza tentennamenti. Ecco donde nasce la perplessità del lettore: da una scelta morale perseguita in sé, senza quello slancio amoroso verticale che congiunge a Dio e che permette di vedere le cose terrene nelle giuste proporzioni; che permette che l'integrità morale non si riduca a sterile e aprioristico rispetto di una regola (pur lodevole), ma si sciolga nella profondità e nel calore dell'amore di Dio, che dà il senso ultimo alle scelte umane.

Per questo entrambe le serie esemplari si chiudono con un ritorno al mondo della fede. E si noti ora la scelta dell'esempio collettivo: in questo modo si celebra, in entrambi i casi, una scelta d'amore che non è più, come poteva essere nell'antichità, segno di un eroismo senza pari (Oreste) o di un'integrità morale sovrumana e quindi da pochissimi raggiungibile (Diana). L'eroismo e la costanza morale fanno di ogni buon cristiano un eroe; l'eccezionalità nel mondo classico diventa, nel mondo illuminato dalla Fede, umile norma di vita quotidiana e universale.

CLAUDIA CREVENNA  
claudia.crevenna@unimi.it

quella gloria celestiale che mai non ha fine»; in questa prospettiva la trasformazione di Elice e del figlioletto in costellazioni da parte di Giove, narrata nel mito, sarebbe una sorta di compensazione per una colpa della quale la ninfa ha dolorosamente portato la pena. Interpretazione piuttosto audace, che troverebbe una certa corrispondenza con l'altra menzione che Dante fa di Elice nel *Paradiso*, dove parla della zona della terra «che ciascun giorno d'Elice si cuopra, / rotante col suo figlio ond'ella è vaga» (*Pd* XXXI 32-33); l'attenzione amorosa di Elice è ora tutta volta al figlio; è dunque puro amore materno, quasi che in esso, dopo la dura cacciata dal sacro bosco di Diana, fosse finalmente ricompensato l'ardore, di ben altro genere, della passione di Giove.