Purgatorio 14 e l'Apocalisse

È un canto non solo saldamente vissuto nella coscienza di Dante, ma è anche tutto calato per temi e simboli nella sensibilità medievale.

V'è una realtà, il fiume Arno, osservata a lungo, nella vicenda e nelle caratteristiche: e qui non v'è dubbio che essa, e per completezza di dati e per natura dei luoghi, sia stata non solo vista da Dante e a lui familiare; ma anche perennemente pensata e ricostruita alla luce delle vicende umane: una spia, tra le più valide e fondamentali, della memoria visiva del poeta come (e prima e dopo) castelli monti vallate rocce boschi della realtà di Toscana e Romagna trasferiti poi nel mondo ultraterreno.

V'è poi il segno, ancor più suggestivo della trasformazione in simboli o della sovrapposizione del reale in immagini e sequenze figurative: e questo Dante lo fa ricorrendo alla sua memoria uditiva (cfr. Vallone, *Cultura, Dante e Strutture*), ai tanti luoghi biblici (cfr. Vallone, "*La Divina Commedia*"), che venivano illustrati dai predicatori e da loro impressi nella immaginazione dei fedeli.

Ed è anche un canto esemplare per struttura (o se si vuole, per uscire dall'equivoco), per intelaiatura: canto intrecciato, logico come altri, nei passaggi certo, ma forse più d'ogni altro, tra domande e risposte in un colloquio a due e con altri, con parti ben distribuite: ed anzi di queste, alcune in funzione di richiamo allo scopo di suscitare interesse, con voluti accenni oscuri, e di dettare perciò il tema. È una catena di anelli strettissimi senza spazio per riposi didascalici, perché tutto è teso come in un dramma, di cui gli stessi nessi generano azione.

Ecco l'intelaiatura: con i versi 1-27 si avvia e s'intreccia un colloquio tra Guido del Duca-Rinieri da Calboli e Dante; a cui segue (28-76) la rampogna amara e fiera come condanna, con una prima parte generale, in chiave storico-geografica (28-57), ed una seconda (58-62) diretta, in chiave biografico-genealogica. Il passaggio (67-81), che di fatto funge da commento alla scena e nello stesso tempo da ripresa dei temi iniziali, sfruttando quell'accorto indugio di Dante (19-21: "dirvi ch'i' sia, saria parlare indarno"), è a sua volta tradotto in nuovo tema di colloquio (77-78: "Tu vuo' ch'io mi diduca / nel fare a te ciò che tu far non vuo' mi"). Segue quindi (79-126) l'elegia del tempo perduto, con casate e uomini che tralignano, nell'urto (e qui ancor più drammatico) tra passato e presente, in una regione quasi emblema della vivente realtà. A chiusura (127-51), come s'addice e così come Medioevo e Dante impongono, s'intrecciano ammonizioni e ammonimenti (come già nel canto precedente): quelle, saettanti come folgori, improvvise e minacciose; questi, nella parola di Virgilio, rivolti a correggere e ad edificare i buoni costumi. Sono le une e gli altri, come si vedrà,

avvisi veri e propri, perché il tempo, vissuto male, è vergogna.

L'apertura del canto è dedicata al fiume Arno che nelle sue "cento miglia di corso" tocca il Casentino e via via le città di Arezzo, Firenze e Pisa (e per le città i loro abitanti: "botoli", gli aretini; "lupi", i fiorentini; "volpi", i pisani). E qui occorre fare una qualche sosta. L'Arno costituisce una variazione significativa a fronte dei fiumi infernali. Del primo fiume, che Dante incontra nel viaggio, il "gran fiume" (*Inf.* 3.71), il poeta dà, insistendo più volte, un'unica connotazione emblematica: il colore: per cui esso è "livida palude" (*ibid.* 98) o "onda bruna" (*ibid.* 118), ambedue diretti calchi virgiliani (*Aen.* 6.320; e 5.2); ed anche, come supporto del colore, egli precisa la qualità del fiume, a specchio dei peccatori, che si qualifica come "trista riviera" (*ibid.* 78) e "riva malvagia" (*ibid.* 107). Ora Dante, oltre a riportarsi fedelmente a Virgilio per l'immagine dell'Acheronte (*Aen.* 5.99; 6.107, 207; ecc.) e alla natura del luogo ("buia campagna", *ibid.* 130; "terra lagrimosa", *ibid.* 133), non dà un ritratto bestialmente antropomorfo. Ne riassume anzi la tecnica, insistendo sempre sul colore, con lo Stige, ch'è di "acqua buia" e di "onde bigie" (*Inf.* 7.103 e 104), "palude" e "tristo ruscel" (*ibid.* 106 e 107), "pantano" e "belletta negra" (*ibid.* 110 e 124). È una linea che si ritrova anche con il Flegetonte: "riviera del sangue" (*Inf.* 12.47), "ampia fossa" e "fosso" (*ibid.* 52 e 73), "valle buia" (*ibid.* 86), "selvaggia strada" (*ibid.* 92), "bollor vermiglio" (*ibid.* 101), "bulicame" e "guazzo" (*ibid.* 128 e 139).

In *Purg.* 14 Dante usa lo stesso linguaggio definitorio: e parla di "fiumicel" (17) con un evidente cenno spregiativo di fronte alla mostruosità del tutto; e poi di "fiero fiume" (60) e di "riviera" (26) e "riva" (59), intervallando i termini con quelli più gravi di sdegno e disprezzo di "misera valle" (30 e 41) e "maladetta e sventurata fossa" (51). C'è da dire però che l'immagine dell'Arno, qui, è in netto contrasto con l'antica e nobile storia del Po e dell'Adige, evocata da Marco Lombardo (*Purg.* 16.115); o con l'elegia del rimpianto di Francesca per il Po e i suoi "seguaci" (*Inf.* 5.97-99) e di maestro Adamo per i "ruscelletti" del Casentino affluenti dell'Arno (*Inf.* 30.64-66); o con la sofferta mestizia di Buonconte da Montefeltro per le terre casentinesi bagnate dall'Archiano (*Purg.* 5.94-96); o con la baldanza di Dante stesso nel dirsi "nato e cresciuto" proprio a Firenze in riva dell'Arno, quando egli ha di fronte gli ipocriti frati godenti, Catalano e Loderingo (*Inf.* 23.94-95); o, infine e soprattutto, con il Letè e l'Eunoè (e i loro simboli) della "selva antica" (*Purg.* 28-33). Nel canto 14, l'Arno si presenta come mostro che insidia e si acquatta, scorrendo tra popoli-mostri e inquinando uomini-bestie: e si direbbe, con Omero, che la terra fa simili a sé gli abitatori. Dominante è l'idea-immagine del "mostro", che Dante sfrutta ampiamente e sugge da una vasta e capillare tradizione. Di mostri demoniaci è pieno, soprattutto, il Medioevo (e specie nel XII e XIII secolo): essi si presentano scomposti e ricomposti nella figura fisica: sia per suscitare orrore e spavento, sia per narrare visivamente le perversioni a cui può giungere la peccaminosa natura umana. Si parte dai *Bestiari* romanici e si può giungere alle narrazioni di viaggi e pellegrinaggi nel mondo del "mistero" (quello violato da Ulisse: cfr. Vallone, "*Inferno XXVI*") e

ai *Salteri* e ai commenti e alle illustrazioni dell'*Apocalisse* (cfr. Vallone, "La Divina Commedia"); come anche da alcuni particolari delle sculture di Chartres e Bourges, alle pitture di Giotto nella Basilica Superiore di Assisi (1296-1304) e, poco dopo, del Camposanto di Pisa (1350-1360).¹

E se ciò non basta, soccorre anche la letteratura del pieno e tardo Medioevo, in cui le bestie ("épopée animale") entrano nella favola, nel romanzo e nell'epica, spesso per tradizione orale e popolare, sia in contrapposizione alla figura degli eroi, sia in funzione comica e parodistica: e basti pensare, almeno e per questo aspetto, al *Roman de Renart* (sec. XII) in cui, ad esempio, gli animali si trasformano in membri della società umana e a Renart spetta il titolo di "baron"; e, ancor prima, utile è il "prontuario", *Liber monstrorum*, con plurime bestie anormali enormi miste, raccapriccianti e spaventose, con il fiume Nilo generatore di mostri.² E si potrebbe anche aggiungere che la grande varietà dei nomi dei diavoli nella quinta bolgia del cerchio ottavo (*Inf.* 21.79 sgg.), tra storpiature e striduli accenti, sia il corrispondente filologico (e però amaro e ironico) di quello figurativo (e però cupo e tragico). Per i diavoli, come figura, si pensi alla mostruosità di Lucifero triforme (*Inf.* 34.28 sgg.)³ e, ancor più persuasivamente, a Gerione, "con la coda aguzza" e con il resto del corpo di "serpente": immagine mista di umano e di bestiale, resa da Dante con il ricorso, storicamente eloquente e tutto da ripensare, ai "drappi", intessuti e colorati, dei "Tartari" e dei "Turchi" (*Inf.* 17.17).⁴

Ma qual è l'idea-madre (e che però dà salda unità), donde Dante deriva e di cui la sua fantasia si nutre più fervidamente per dare struttura e ideazione al canto? Non v'è dubbio che anche qui, come altrove (e si pensi alla processione del Paradiso terrestre) il poeta utilizza spunti, simboli e figure, nel particolare e nel generale, di tono apocalittico: e non nel senso generico e corrente della parola,⁵ ma proprio perché egli si riporta all'origine storica e culturale. La connotazione classica, per cui spesso il fiume si assume per indicare la città,⁶ si carica intensamente di suggestioni medievali nello stesso spirito con cui erano vissute nella società del tempo ed anche diffuse attraverso la predicazione e le varie figurazioni artistiche.

Sia chiaro che qui s'intende cogliere solo lo stimolo di quell'umano, che si trasferisce nel bestiale, e, quindi, nell'assunzione di atti, comportamenti e immagini propri del mondo animale. Ora nell'*Apocalisse* v'è, di questo, il più vasto campionario (locuste, leoni, aquile, pantere, cavalli, scorpioni e così via) col predominio ossessivo delle figure del male assoluto: il "draco magnus rufus" mostruoso, ancor più, per le sette teste e le dieci corna (12.3) e "ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur diabolus et satanas, qui seducit universum orbem et projectus est in terram" (12.9 e 13). E l'uno e l'altro sono presentati nel rigettare "aquam tanquam flumen, ut eam [mulierem] faceret trahi a flumine" (12.15, 16; ecc.). Dinanzi a tale potestà bestiale gli uomini si piegano, adorando:

Et adoraverunt draconem, qui dedit potestatem bestiae, et adoraverunt bestiam, dicentes: Quis similis bestiae? et quis poterit pugnare cum ea? (13.4)

Di poi appare l'angelo, che non dalle acque sorge, ma che scende dal cielo.

Et exclamavit in fortitudine, dicens:
Cecidit, cecidit, Babylon magna, et
facta est habitatio daemoniorum
et custodia omnis spiritus immundi
et custodia omnis volucris
immundae et orribilis.

(Ap. 13.2)

E l'ombra che di ciò domandata era
si sdebitò così: "Non so; ma degno
ben è che 'l nome di tal valle pera.
(Purg. 14.28-30)

E qui scende la condanna, forte, inesorabile e senza appello:

Vae, vae civitas illa magna in qua
divites facti sunt omnes, qui habebant
naves in mari, de pretiis ejus,
quoniam una hora desolata est.

(18.19)

Di mia semente cotal paglia mieto:
o gente umana, perché poni 'l core
là 'v'è mestier di consorte divieto?
(85-87)

E giovano anche i testi posti a fronte e, questa volta, in contrasto di significati: e ad esempio, nell'*Apocalisse* il fiume della vita è detto "splendidum tanquam crystallum, procedentem de sede Dei et agni" (22.1); e nel canto si prorompe nell'accusa con le parole di Guido del Duca: "Non so; ma degno / ben è che 'l nome di tal valle pera" (29-30). E ancor più significativamente v'è il contrasto con la città di Dio, che, per sua opera, consola gli afflitti, innalza gli animi e purifica.

Et audiui vocem magnam de throno dicentem: Ecce tabernaculum Dei, cum hominibus, et habitabit cum eis, et ipsi populus ejus erunt, et ipse Deus cum eis erit eorum Deus. Et absterget Deus omnem lacrymam ab oculis eorum, et mors ultra non erit, neque luctus neque clamor neque dolor erit ultra, quia prima abierunt. (21.3-4)

Le città, invece, toccate dall'Arno, grondano di sangue, di lutti e di vergogna:

Ma va via, Tosco, omai; ch'or mi diletta
troppo di pianger più che di parlare,
sì m'ha nostra ragion la mente stretta.

(124-26)

V'è per di più: quel "vidi" e Dante "veggio" (e non solo qui, invero), così categorico com'è nelle profezie, è posto a segno di certezza nel futuro, per il bene, e per il male. E si vuole anche dire che il "veggio" di Dante non ha nulla a che fare con il "cerno" virgiliano ("Bella, horrida bella / et Thybrim multo spumantem sanguine cerno" 6.86-87), a cui si riferisce il Tommaseo nel suo commento (ed. 1869, 190), perché, pur essendo "responsa per auras" della Sibilla, lo spirito è assai diverso. La Sibilla, infatti, assicura che i Teucri giungeranno nel regno di Lavinio (83-87) e, quindi, infonde coraggio (95-96): "Tu ne cede malis, sed contra

audentior ito / quam tua te fortuna sinet". In Dante, invece, il "vidi", assai più vicino all'*Apocalisse*, è un annuncio di future e imminenti sciagure: è un "vidi" fisico e morale insieme, come sottolineatura ripetuta e incalzante, meditata e inesorabile: vale il vedere, con gli occhi e con la mente, reale e fantasioso insieme: non è una immagine: esprime, invece, tutta l'angoscia dell'uomo medievale, che conosce il dolore e nel dolore del tempo soffre o teme l'alienazione dell'eterno. È "apocalittico", non "classico": il futuro è speranza, non certezza.

Et ego Joannes vidi sanctam civitatem Jerusalem novam descendentem de coelo a Deo, paratam sicut sponsam ornatam viro suo.	Io veggio tuo nepote che diventa cacciator di quei lupi in su la riva del fiero fiume, e tutti li sgomenta.
	(58-60)
(21.2)	

La concomitanza di significati e la suggestione delle immagini più risaltano, se viste attraverso le "explicationes" degli esegeti dell'*Apocalisse*: e qui basta ricordare Beato da Liébana, specie dove all'immagine della malvagità, espressa dalla "bestia", oppone quella del bene, personificata dall'"agnello", nel commento all'*Apocalisse* (13.1 sgg.):

Et bestia terribilis et ceteris bestiis dicitur dissimilis . . . Bestia autem generale nomen est contrarium agno. Sed in narratione pro locis intellegendum est, qualem partem bestiae dicat, cum et ipsa bestia unum corpus est sed distincte multa membra habeat. (*Commentarius* 2.124)⁷

La Toscana (e l'Arno e Firenze) e in genere la vita terrena si identificano con l'apocalittica Babilonia, regno-simbolo del vizio e della distruzione: e sotto questo aspetto tutto il respiro del canto integra e coinvolge altri luoghi della *Commedia* (ad esempio: *Par.* 23.134-35), della *Monarchia* (2.8.6) e delle *Epistole*, laddove si rivolge da "exul immeritus" ai fiorentini "scelestissimis" non dissimili dagli antichi babilonesi:

Quid, fatua tali oppinione sumnota, tanquam alteri Babilonii, pium deserentes imperium nova regna temptatis, ut alia sit Florentina civilitas, alia sit Romana? (6.8)

o all'imperatore Enrico VII, perché ristabilisca pace e giustizia "super flumina confusionis" (7.4) nel ricordo della sacrosanta Gerusalemme e contro le malversazioni di Babilonia:

Tunc hereditas nostra, quam sine intermissione deflemus ablatam, nobis erit in integrum restituta; ne quemadmodum, sacrosancte Jerusalem memores, exules in Babilone gemiscimus, ita tunc cives et respirantes in pace, confusionis miserias in gaudio recolemus. (7.30)

La Toscana, bagnata dall'Arno, è dunque la nuova Babilonia, impiantata in casa propria, entro la cerchia delle mura anche. È la terra dell'Anticristo: e l'Anticristo dell'*Apocalisse* riempie taluni testi coevi a Dante come l'*Opus maius* (1267)

di Ruggero Bacone: lì

virtù così per nimica si fuga
da tutti come biscia, o per sventura
del luogo, o per mal uso che li fruga:
ond'hanno sì mutata lor natura
li abitor de la misera valle,
che par che Circe li avesse in pastura.

(37-42)

C'è, dunque, il capovolgimento dello stato di grazia: la "virtù", aspirazione e meta sempre dell'umano consesso, è sfuggita (così la miglior critica, oggi) come accade dinanzi a velenoso serpente. Quel "fugare" indica la repentinità del gesto e l'orrore della vista simultaneamente espressi, come di cosa o immagine che si dilegui (*Inf.* 9.76-77). E qui Dante dà le ragioni, diverse eppure concomitanti, in relazione alla natura del luogo e al carattere degli uomini. Nulla viene a suffragio di una parte o dell'altra, tutto invece converge in un unico giudizio di condanna: il volto della natura, cioè quello ch'è fuori dell'umano, e il transeunte, cioè quello che l'uomo di per sé fa e vuole, hanno tono di cupo pessimismo. E però subito dopo, si precisa e chiarisce che questa è, sì, una combinazione assurda, strana e totale, ma non universale. L'avvertimento è proprio in quell'espressione "mutata natura", che intende appunto cogliere e distinguere il presente dal passato, la cronaca corrente dalla vicenda della creazione. Anche qui il mondo è creato bene, ed è però l'uomo, nella varia sua storia, che ne altera natura e connotati (Vallone, "L'uomo Dante"). Più innanzi, quando già Dante ha trattato degli abitanti del Casentino come "brutti porci" e poi degli aretini come "botoli ringhiosi" e dei fiorentini come "lupi" (e si osservi con quanta tagliente ironia il poeta nei primi due casi fa pesare sul sostantivo la forza spregiativa dell'aggettivo) egli si concede una sosta, qualificando ancora natura del luogo e carattere degli abitanti come "maladetta e sventurata fossa" (51) che vale bene la precedente ("uso e natura", di *Purg.* 8.130): un'espressione che ha non solo l'efficacia proverbiosa di una sentenza, come capita, e di frequente, in altri luoghi della *Commedia*, quando sdegno d'animo e ingegno d'arte si saldano in unità espressiva; ma è anche il tema dei versi che seguono. Dopo un cenno ai Pisani, toccati per ultimo per la naturale dislocazione dei luoghi (cui, forse, artificiosamente si fa corrispondere la "frode" come estrema qualifica del male), si ritorna (55-66) ai "lupi". È sempre Firenze che crea angoscia in Dante e che più brucia nel suo petto.

Io veggio tuo nepote che diventa
cacciator di quei lupi in su la riva
del fiero fiume, e tutti li sgomenta.
Vende la carne loro essendo viva;
poscia li ancide come antica belva:
molti di vita e sé di pregio priva.
Sanguinoso esce de la trista selva;

lasciala tal, che di qui a mille anni
ne lo stato primaio non s'inselva.

(58-63)

Se si toglie l'afflato profetico e apocalittico (e si punta su quel "veggio", come innanzi si è detto) ed anche la felicità, tutta propria del poeta ovunque presente nel poema (fin da *Inf.* 1), di saldare cioè sinteticamente il sostantivo con l'aggettivo che ne umanizza e personalizza il significato (come "fiero fiume", cioè il fiume dei malvagi; "trista selva", cioè la selva dei dannati; e così via), la ricostruzione in prosa della vicenda è nel Villani. In Dante parlano o ascoltano i personaggi e lo fanno da protagonisti. Qui è Guido del Duca, che preannunzia l'atroce cronaca fiorentina, di cui Fulcieri da Calboli, nipote di Rinieri, è attore principale e coautore della sventura politica di Dante:

Nel detto anno 1302 essendo fatto podestà di Firenze Folcieri da Calvoli di Romagna, uomo feroce e crudele, . . . fece subitamente pigliare certi cittadini di Parte Bianca e Ghibellini . . . Opponendo loro che trattavano tradimento nella città co' Bianchi usciti, o colpa o non colpa, per martorio gli fece confessare che doveano tradire la terra e dare certe porte a' Bianchi e Ghibellini; ma il detto Tignoso de' Macci per gravezza di carni morì in su la colla. Tutti gli altri sopradetti presi gli giudicò, e fece loro tagliare le teste, e tutti quelli di casa gli Abati condannare per ribelli, e disfare i loro beni. (*Cronica* 8.59)

Ma se Villani annota con cura ogni particolare, Dante invece coglie l'insieme e nell'insieme l'essenziale, associando l'accusa ignominiosa di *tradimento* con lo sbocco sanguinoso dell'eccidio in un'espressione nuda e terribile: "vende la carne loro essendo viva". E da questa immagine, che coglie una realtà particolare, attribuibile cioè ad una sola famiglia deriva l'altra, non meno grave e terribile.

Fu il sangue mio d'invidia sì riarso,
che se veduto avesse uom farsi lieto,
visto m'avresti di livore sparso.

(82-84)

La parola "sangue" (82), ripresa subito dopo (91) (usata in modo ambivalente: e cioè in senso proprio e nel significato di *stirpe, famiglia*) conserva qui la traccia cupa di quel "sanguinoso" (64) con cui s'impone l'episodio. Chi parla è sempre Guido del Duca (81); ma mentre prima ha delineato la vicenda di Fulcieri da Calboli alla presenza dello zio Rinieri da Calboli (che di fatto è nominato solo dopo, al verso 88), ora egli parla della sua famiglia con tono e parole non meno gravi. E si badi che l'apparente spregiudicatezza con cui egli ha iniziato a parlare di altri ("Né lascerò di dir perch'altri m'oda" 55), si compendia e, in qualche modo, si sana ora con l'espone crudamente le vicende del proprio casato (81 sgg.). Non è però un modo di semplice cortesia, quasi un atto formale di galateo; è piuttosto l'espressione di una ragionata visione del presente, nel senso che non

è un casato solo che traligna ma tutti i casati del tempo sono nelle stesse condizioni e senza distinzione di luoghi e circostanze. Insomma si condannano non solo i discendenti degli altri, ma anche i propri: e però si lodano, più diffusamente che mai, gli antenati degli altri e non i propri: un sistema, dunque, che Dante sperimenta in molti luoghi e poi ancor più vistosamente e proficuamente nei canti di San Francesco e San Domenico, ove alle virtù dei "campioni" (con scambio di lodi) non corrispondono i loro eredi (*Par.* 11.124 sgg.; 12.112 sgg.), ripresi direttamente con quell'uguale "ma" di alta tensione avversativa. Si tratta insomma (e non solo in virtù di questi riscontri) di una degenerazione universale, cioè del presente rispetto al passato (cfr. Vallone, "L'uomo Dante"). E si osservi ancora (e senza insistere troppo sull'accostamento) che in *Par.* 12 si preannunziano gli effetti della "mala coltura" ("E tosto si vedrà de la ricolta / de la mala coltura, quando il loglio / si lagnerà che l'arca li sia tolta" 118-20); come qui, filando la stessa immagine, si dice: "Di mia semente cotal paglia mieto" (85). (E poiché si è in quest'ambito, si può tracciare e percorrere una linea secondaria e interna di sapore georgico, come: "pastura" [42]; "galle" [43]; "semente" e "paglia" [85]; "sterpi" [95]; "coltivare" [96]; "gramigna" [102]; ecc., che ben si accompagna e si intona alla linea predominante e al suo linguaggio roccioso e fluviale.)

Alla condanna della degenerazione della corte e alla rampogna dei cortigiani succede l'elogio dei buoni usi antichi: due momenti pure essi costanti nella poesia dantesca e sempre costruiti insieme, e dialetticamente posti a fronte: l'età delle furie o delle bestie e l'età degli uomini, istinto contro ragione, presente contro passato, avventurismo delle mode e intrigo contro eroismo e lealtà od anche, nel senso morale (che col civile è anche qui tutt'uno), male contro bene. Anche questa struttura binaria, tipica del Medioevo e dell'*Apocalisse*, si ritrova in Dante con più efficacia e risolutezza di temi e tempi insieme; e si risalga ai prototipi: *Diabolus (Draco)-Deus*, *Antichristus-Christus*; *Daemones-Angeli*; e con tutte le loro filiazioni fino agli uomini, pure essi: *Reprobi-Iusti*; *Haeretici-Fideles* e, quindi, *Damnandi-Salvandi* (Vallone, "La Divina Commedia" 138).

Nel canto, agli abitanti-bestie delle tre città Arezzo, Firenze e Pisa, annidati sul fiume-mostro, l'Arno (e nel loro insieme l'amara Toscana), succede la Romagna dei grandi e antichi casati romagnoli perché quelli d'oggi sono "tornati in bastardi" (99). I "buoni" iniziano con Lizio, signore di Valbona nelle montagne toscano-romagnole, vicino, dunque, ai toscani ma già tanto differenti da loro; e proseguono con altri personaggi (Arrigo Manardi, Pier Traversaro, Guido di Cargigna, Fabbro de' Lambertazzi, Bernardino di Fosco, e così via), ghibellini e guelfi di buon nome e di buon casato, tutti compartecipi, più o meno direttamente, di quegli avvenimenti che nutrono la memoria di Dante. Non è questa una tecnica nuova. Dante spesso ricorre a casati, borghi e città per fissare non solo le vicende della storia, ma anche per stabilire virtù e vizi dei cittadini: si veda ad esempio la sfilata nel cielo di Marte (*Par.* 16.49 sgg.), ove alla esaltazione della purezza della "nobiltà di sangue" di chi vive insomma e opera bene nella terra

natia, si contrappone la “confusione de le persone”, cioè di chi, immigrando o ascendendo nelle classi sociali, altera le consuetudini delle città. Ma è tecnica, dirò così, che Dante spesso sperimenta anche nella sfilata di papi, imperatori e regnanti: sono modi di esemplificazione di un concreto che sfugge all'astratto: non bene e male, dunque, ma buoni e cattivi con tanto di nomi, date e vicende.

Da tutto questo nasce la terzina più sintetica di Dante e forse più celebre per l'appropriazione che ne fece l'Ariosto:

le donne e i cavalier, li affanni e li agi,
che ne 'nvogliava amore e cortesia
là dove i cuor son fatti sì malvagi.

(109-11)

E cortesia, di cui in altri saggi a lungo ho discusso,⁸ vale nobiltà-bontà-“onestade” (*Conv.* 2.10.8), come virtù e qualità profonde dello spirito, non come modo di garbo o di esterna convenienza: e, restando nella *Commedia*, vale “cortesia e valore” (*Inf.* 16.67), “misura” e non “orgoglio e dismisura” (*ibid.* 74): è giusta “fama” che “non si sfregia / del pregio de la borsa e de la spada” (*Purg.* 8.124 e 128-29; Vallone, *Studi* 179-83 e *Dante, passim*).

Il profilo storico-morale della Romagna, da Dante già introdotto e trattato in parte, nel canto dei consiglieri fraudolenti a richiesta di Guido da Montefeltro (*Inf.* 27.37-57), qui ha, si può dire, svolgimento e conclusione. Se lì Dante tratteggia una situazione di attesa (“Romagna tua non è, e non fu mai, / senza guerra ne’ cuor de’ suoi tiranni; / ma ’n palese nessuna or vi lasciai” 37-39), un’attesa però grave di sospetti; qui però si è già nella piena conflagrazione generale: l’attesa si è tradotta in imminenti (e cioè sovrastanti) sciagure. Eppure nell’un canto e nell’altro la storia è la stessa. È prevalsa però, a me pare, solo qui la necessità di creare il potente contrasto tra “cortesia” e “villania”, civiltà e barbarie, passato e presente, bene e male: e non nel canto di Guido da Montefeltro (“Io fui uom d’arme, e poi fui cordigliero” [*Inf.* 27.67]), valoroso ghibellino, succube dei malefici di papa Bonifacio VIII; egli “nobilissimo nostro latino” (*Conv.* 4.28.8), che nobilmente e civilmente parla e deplora. Tono e atmosfera, via via che si va alla soluzione, diventano più cupi e terribili. Dal “male” contro il “bene”, che può essere tipico di un ordine morale, si passa all’annuncio, ben più drammatico e diretto, dei figli contro i padri: la discendenza ravennate dei Traversari e degli Anastagi è estinta, “diretata” (108); e così è per quella dei Mainardi di Bertinoro: e se dunque questo accade per fatalità ben fanno i Malvicini di Bagnacavallo (115) e i Pagani di Faenza (118) che non hanno eredi, proprio al contrario dei conti di Castrocaro e di Conio, che, proliferando, degenerano. E s’è così, benedetto allora sia il destino, che ha privato, per tempo, Ugolino de’ Fantolini da Cerfugnano dei propri figli maschi: destino, oggi; ma nel Medioevo anche la morte dei figli (come la non-nascita) avviene per volontà e misericordia di Dio: c’è una testimonianza nelle lettere consolatorie di S. Anselmo d’Aosta.⁹ Ma è utile, a riscontro e in contrasto, tenere presenti due passi di Luca, ricordati larga-

mente nel rito preparatorio della Pasqua (*Lc.* 6.43-45, 23.28-29).

Ruotano, alternandosi e alla pari, casati e città di tutta Romagna: ma in un caso e nell'altro è che i figli sono indegni dei padri: e però più privato e familiare è il contrasto, tanto più universale è la rovina. E Dante fa questo, come già altrove, con una lucidità inesorabile, specie laddove (ed è il caso di Ugolino de' Fantolini) trova giusto che i figli muoiano in tenera età nel timore che, crescendo, divengano degeneri: e che possano esserlo è fatale che sia. Questi accenni hanno qualcosa della terribilità dell'Antico Testamento, a tratti impietosa verso le vicende umane. E di qui è naturale il passaggio ai versi finali 130-151; carichi di mistero e di minacce: ad una voce rapida e grave di significati come "folgore quando l'aere fende" (131), succede un'altra in "sì gran fracasso, / che somigliò tonar che tosto segua" (137-38). "Folgori"-"tuono"-"tuonare" sono come segnali dell'ira divina (di Dio che non perdona) e appartengono tanto al Medioevo, quanto al sottofondo delle credenze popolari e all'immaginario che le accompagna. Né importa che la prima espressione sia tratta dalla Bibbia (*Gen.* 4.14) e la seconda dalla mitologia (Ovidio, *Metam.* 2.708 sgg.): si sa bene, infatti, quanto e come le due "fonti" circolino insieme nell'età media e quanto Dante abilmente insieme le utilizzi e le alterni (Vallone, *Dante* s.v.).

Alle ammonizioni segue naturalmente, direi, l'ammonimento-esortazione di Virgilio, che da buon pedagogo si assume il compito di tradurre, ad uso del lettore distratto o ignaro, il significato recondito, sintetizzandolo nella parola "camo", cioè "freno", desunta dal *Salmo* 31.9:¹⁰ essa vale a regolare e mantenere costante il clima generale.

È, dunque, un canto saldo e unitario, pur nella mobilità dello stile, come si è detto all'inizio, ma anche vitale per l'ampia gamma di sperimentazioni tentate e realizzate, non a settori, ma nella loro commistione con al centro l'Arno-mostro: un'altra poderosa costruzione naturalistico-intellettualistica, come la Fortuna, il Veglio di Creta, Lucifero e così via. E tutto qui, più che altrove e però con tanta trepidazione umana, si assapora del grande testo dell'*Apocalisse*.¹¹

Università di Napoli

NOTE

- 1 Per l'intreccio di questi ed altri temi (mostri a più teste, demoni cinocefali, divinità tri-formi, montagne e rocce zoomorfe, e così via) è bene rifarsi a Baltrušaitis.
- 2 Flinn 45 e, per il carattere satirico-comico, 479 sgg. (e su questo aspetto, in relazione all'arte, Maeterlink, *Le genre satirique dans la peinture*, particolarmente cap. 3, "L'épopée animale et la satire par les animaux"; e ancora Maeterlink, *Le genre satirique, fantastique et licencieux*, Debitour e, in genere, Davy e anche Kappler (molto utilizzato è il Milione: 45 sgg. per i resoconti di viaggi; 105 sgg. per i mostri e i prodigi; con illustrazioni e tavole a colori molto significative. Per l'influenza nella letteratura didattico-morale, Flinn 485 sgg.; per le imitazioni ovunque e anche in Italia, 529-48 (per Rainardo e Lesengrino, sec. XIII); per *Roman de Renart* e *Roman de la Rose*, 479 sgg. Per un simbolismo "benefico", cfr. Portier. Per i "bestiari" medievali, più o meno scientifici o del tutto fantastici, indirettamente o direttamente derivati dal *Physiologus*, (tradotto in latino nel 386-88) cfr.

- da ultimo *Il Bestiario* 7 sgg. (con ampia e accurata Bibliografia, generale e particolare, 231-54). Per taluni aspetti e modi della trasmissione cfr. Zumthor, *Essai e La lettre*. E per un insieme cfr. l'anonimo *Liber monstrorum* 289-92 (per elenco delle fonti), 75-86 (per la fortuna critica) e 244-45 (l'immagine del Nilo che "omnia monstra ferarum similia gignit"). Il tutto poi rivive, fantasiosamente, nella *Caccia di Diana* del Boccaccio.
- 3 Richiama il passo di Dante anche Baltrušaitis 60 e 160; ma per l'insieme cfr. Vallone, "Inferno XXXIV" 67-74.
- 4 Baltrušaitis 182; ma per Gerione (e altre questioni) cfr. Vallone, "Il canto XVI" 196-98; e l'"Appendice" per la "corda", Vallone, *Studi* 199-205.
- 5 Cfr., ad esempio, e soprattutto, Bàrberi-Squarotti 31, 37, 45 e 61 (e poi Di Salvo 241); ma in genere: Grana (per la bibliografia da C. Ricci, 1891, a C. Grabher e A. Piromalli, 1962); Accardo 149-50 (per nota bibliografica).
- 6 Persuasivamente ne fa alcuni esempi Pistelli (32).
- 7 Cfr. Vallone, "La Divina Commedia".
- 8 Vallone, *La "cortesia"* (e anche *Cortesia e nobiltà*) a cui si richiama largamente Lo Cascio; e, dopo, Placella.
- 9 *Lettere* 1.280: lettera 211 "Ad Burgundium eiusque uxorem Lizeam sororem suam": "... Noluit Jesus perdere ullum de prole vestra, nec permisit eos quos genuistis usque ad illam aetatem, in qua peccatis et malitia huius mundi sordidarentur, pervenire, ut vitam aeternam perderent, sed omnes eos bono fine de hac vita ad se transire fecit. Insuper, si sapientes estis, et sapienter consideratis, intelligetis deum fecisse vobis magnam misericordiam de vobis ipsis, quoniam abstulit vobis occasionem amandi hoc saeculum at desiderandi ea quae transeunt, cum vobis abstulit haeredes in hac vita et fecit filios vestros suos haeredes et suos filios in aeterna vita". Altrove però i figli piangono "per la colpa del padre" (*Par.* 6.110).
- 10 E già Pietro di Dante pone in luce il richiamo ("In chamo et freno maxillas eorum constringe qui non approximant ad me") e, dopo, Benvenuto, Buti, Anonimo Fiorentino, Daniello, Tommaseo e i moderni. Benvenuto spiega anche: "camo" = "capistrum cum quo ligantur ora equorum". Per riferimento a *Mon.* 3.16.9 cfr. Parodi 2.272 e Grabher (e recensione di Mazzoni 273).
- 11 Vallone, *Strutture* 67-78 (particolarmente 67) e "La Divina Commedia".

OPERE CITATE

- Accardo, Salvatore. "Il canto XIV del «Purgatorio»". AA.VV. *Nuove letture dantesche*. Firenze: Le Monnier, 1970. 149-66.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. Ed. Tommaso Di Salvo. Bologna: Zanichelli, 1985.
- _____. *La Divina Commedia*. In *Le opere di Dante*. Firenze: Bemporad, 1921.
- Anselmo d'Aosta. *Lettere*. Eds. I. Biffi e C. Marabelli. Milano: Jaca Book, 1990. [L'edizione segue il testo di F.S. Schmitt. *Opera omnia*. Voll. 3-4. Edinburgh: T. Nelson, 1946-51.]
- Bacon, Roger. *The Opus Majus*. Ed. J.H. Bridges. Oxford: Clarendon Press, 1897-1900.
- Baltrušaitis, Jurgis. *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Paris: Flammarion, 1981.
- Bàrberi-Squarotti, Giorgio. "Il canto XIV del «Purgatorio»". *Lecture classensi*. Ravenna: Longo, 1966. 23-62.
- Beato da Liébana. *Il Bestiario medio inglese*. Ed. D. Faraci. L'Aquila: Japadre, 1990.
- _____. *Commentarius in Apocalypsin*. Ed. E. Romero-Pose. 2 voll. Roma: Acc. Lincei, 1985.
- Davy, Marie M. *Il simbolismo medievale*. Ed. D. De Turris. Roma: Edizioni Mediterranee, 1988.
- Debidour, Victor H. *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*. Paris: Arthaud, 1961.
- Flinn, John. *Le Roman de Renart ecc.* Paris: Presses Universitaire de France, 1963.

- Grabher, Carlo. "Il canto XIV del *Purgatorio*". *Sicilorum Gymnasium* 10.2 (1957): 151-66.
- Grana, Gianni. "*Purgatorio XIV*". *Lectura Scaligera*. Vol. 2. Firenze: Le Monnier, 1967. 487-96.
- Kappler, Claude. *Demoni mostri e meraviglie alla fine del Medioevo*. Ed. F. Cardini. Firenze: Sansoni, 1988.
- Liber monstrorum* [VIII-IX secolo?]. Ed. F. Porsia. Bari: Dedalo, 1976.
- Lo Cascio, Renzo. "La nozione di cortesia e nobiltà dai siciliani a Dante". *Atti del Convegno di studi su Dante e la Magna Grecia*. Palermo: Centro di studi storici filologici e linguistici, 1967. 113-84.
- Maeterlinck, Louis. *Le genre satirique dans la peinture flamande*. Bruxelles: van Oest, 1907².
- _____. *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallone*. Paris: Schemit, 1910.
- Mazzoni, Francesco. Recensione di Grabher: "Il canto XIV del *Purgatorio*". *Studi danteschi* 36 (1959).
- Novum Testamentum graece et latine*. Lipsiae: Tauchnitz, 1903¹⁴.
- Parodi, Ernesto Giacomo. *Lingua e letteratura*. Venezia: Neri Pozza, 1957.
- Pistelli, Ermenegildo. *Il canto decimoquarto del Purgatorio*. Firenze: "L'Arte della stampa", 1918.
- Placella, Vincenzo. "Il Canto XIV". *Purgatorio, letture degli anni 1976-'79*. Roma: Bonacci, 1981. 283-313.
- Portier, Lucienne. *Le pélican. Histoire d'un symbole*. Maubourg: Ed. du Cerf, 1984.
- Vallone, Aldo. "Il canto XVI dell'*Inferno*". In Vallone. *Studi su Dante medievale*. 179-98.
- _____. *La "cortesia" dai Provenzali a Dante*. Palermo: Palumbo, 1950.
- _____. *Cortesia e nobiltà nel Rinascimento*. Asti: Arethusa, 1955.
- _____. *Cultura e memoria in Dante*. Napoli: Guida, 1988.
- _____. *Dante*. Milano: Vallardi, 1981².
- _____. "La *Divina Commedia* e l'*Apocalisse*". *Deutsches Dante Jahrbuch* 65 (1990): 107-45. [Rpt. in *Percorsi danteschi*. Firenze: "Le lettere", 1991.]
- _____. "*Inferno XXVI*". In Vallone. *Strutture e modulazioni nella Divina Commedia*. 47-62.
- _____. "*Inferno XXXIV*". In Vallone. *Strutture e modulazioni nella Divina Commedia*. 63-78.
- _____. *Strutture e modulazioni nella Divina Commedia*. Firenze: Olschki, 1990.
- _____. *Studi su Dante medievale*. Firenze: Olschki, 1965.
- _____. "L'uomo Dante e Dante uomo". In Vallone. *Dante*. 9-24.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.
- _____. *La lettre et la voix de la "littérature" médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.