

Emilio Pasquini

Dante e le figure del vero

La fabbrica della *Commedia*

Bruno Mondadori



sia pure trasformati in senso cristiano: da Caronte a Cerbero, da Pluto a Minosse, da Medusa alle Arpie (qui, con l'aggiunta di Tebaide), da Minotauro ai Centauri (dove agisce anche Gerione).

In quest'ultimo caso, la straordinaria commistione dei dati culturali d'origine è facilmente riconoscibile: per esempio, i basorilevi delle cattedrali, l'universo serpentino della letteratura in *langue d'oïl*, la "manicorà" della pseudo-scienza zoologica medievale, le locuste dell'*Apocalisse*. L'effetto è quello di una sorta di passaggio dal "meraviglioso" al "fantastico" o addirittura all'omirico, distaccando questa straordinaria invenzione di Dante dalla virgiliana «forma tricornis umbræ». Vigé, insomma, il potenziamento di una tendenza elettrica alla mescolanza di elementi libreschi e di elementi realistici, quale si era già apprezzata in *nice* nella pena degli avari e prodighi (*Inf.* VII), da una parte allusiva al mito classico di Sisifo, dall'altra all'osservazione naturalistica degli scarabei stercorari che, filtrata dalla tradizione dei "bestiari", era già stata formulata dall'insigne dettatore Boncompagno da Signa:

Avarus transumitur in hydropticum et in serpentem qui thesaurum custodit, et etiam in scarabeum, qui dispersa sterora in fasciculum rotundum nititur glomerare et laboriosis impulsibus intra cavernam mittere, ut glomeratum occulet.

"L'avaro può paragonarsi all'idropico e al serpente che custodisce il tesoro, e anche allo scarabeo, che compatta con cura in una pallottola rotonda lo sterco che trova sparso in giro e poi lo spinge nella sua tana tratto dopo tratto e con fatica, per conservarlo in questa forma."

Nello snodo fra il XVI e il XVII dell'*Inferno*, Gerione rappresenta il vertice della capacità dantesca di rinnovare i dati della tradizione. Narrativamente efficace il taglio del racconto, dove già il clima di *suspense* è preparato dal paesaggio alpestre e illusoriamente anche marino, dominato dal fragore della cascata del Flegetonte nell'oscurità dell'abisso dove termina il settimo cerchio: un paesaggio surreale, dove fra poco si staglierà la paurosa apparizione del mostro (XVI 1-3):

Già era in loco onde s'udia 'l rimbombo
de l'acqua che cadea ne l'altro giro,
simile a quel che l'arnie fanno rombo...

Il racconto è ripreso, dopo l'intermezzo dell'incontro coi tre sodomiti, là dove lo scenario rupestre e acquatico si concretizza attraverso il richiamo a una ben nota cascata appenninica, uno fra i tratti più efficaci della geografia italiana di Dante (vv. 94 ss.):

Come quel fiume c'ha proprio cammino
prima dal Monte Viso 'nver Levante,
da la sinistra costa d'Apennino,
che si chiama Acquacheta suso, avanti
che si divalli giù nel basso letto
e a Forth di quel nome è vacante,
rimbomba là sovra San Benedetto
de l'Alpe [...]

Quasi da profondità marine, con un trattamento superbo della *gradualità prospettica della visione*, sconosciuto ai pittori del tempo, viene in superficie il mostro, paragonato nei movimenti scimmieschi al palombaro che risale dopo aver disincagliato l'ancora dal fondo (vv. 130 ss.). Nulla di tutto questo nelle fonti; meno che mai la trovata (subito all'esordio del XVII) di far apparire in primo piano la figura di Gerione, quasi a raccordare i due piani nel suo contenere insieme elementi dell'ordine civile e dell'ordine bestiale, del piano reale e di quello simbolico. Da una genda di un mitico re delle Baleari, di cui si narrava che leggesse cortesemente gli ospiti, per poi ucciderli a tradimento; dall'altra, la natura serpentina e metamorfica della stessa, connessa a un piano d'incubo omirico (XVII 10 ss.):

La faccia sua era faccia d'om giustito,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto;
due branche avea pilose insin l'ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotali
[...]

Nel vano tutta sua coda guizzava,
torcendo in su la venosa forca
ch'a guisa di scorpion la punta armava.

Una natura triplice (uomo-leone-serpente) che sfrutta al massimo l'impulso della virgiliana «forma tricornis umbrax», dilatandola in una descrizione dinamica e visionaria che ne fa l'antecedente più autentico del triforme Lucifero. D'altra parte, poiché proprio verso l'abisso che separa setimo e ottavo cerchio, Gerione diventa anche archetipo del viaggio, tanto da poter essere considerato una struttura portante del poema. Tuttavia, di là dai valori simbolici, sempre sottomessi alla realizzazione plastica, ben altro è ciò che differenzia la figura di Gerione da ogni possibile antecedente classico o medievale, facendone il punto di stacco dalla sezione "virgiliana" dei canti precedenti. Alludiamo allo straordinario impatto fra trattamento realistico e impulso visionario: il disagio fisiologico del viaggiatore a contatto diretto col Male febbrili della malaria (vv. 85 ss.):

Qual è colui che si presso ha 'l triprezzo
de la quartana, c'ha già l'unghie smorte,
e triema tutto pur guardando il rezzo [...].

E c'è insieme un'idea di volo planato circolare, descritto con verisimiglianza scientifica, quale allora non era possibile neppure immaginare, in assenza di esperienza concreta (vv. 112 ss.):

[...] vidi ch'i' era
ne l'aere d'ogne parte, e vidi spenta
ogne veduta fuor che de la fera.
Ella sen va notando lenta lenta;
rota e discende, ma non me n'accorgo
se non che al viso e di sotto mi ventà.

Io sentia già da la man destra il gorgo
far sotto noi un'orribile scroscio,
per che con li occhi in giù la testa sporgo.

[...]
E vidi poi, ché nol vedea davanti,

lo scendere e 'l girar per li gran mali
che s'appressavan da diversi canti.

Inutile invocare, fra le molte possibili, le "fonti" meno improbabili di questo mostro infernale, che è il più complesso di tutti: tanto l'operetta *De quattuor virtutibus* che il Medioevo e Dante attribuivano a Seneca, quanto il *Tresor* di Brunetto Latini, dove Dante poteva leggere che «la verités a maintes fois face de mengoigne [...] puet la fauseté recevoir couleur et samblance de verité», per l'opposizione fra il «ver che ha faccia di menzogna» (xvii 124) e «la menzogna che ha faccia di verità», implicita nella «faccia d'uom giusto» di Gerione (xvii 10). Inutile sovrapporre alla suggestione virgiliana la descrizione puntuale, in Ovidio, della terribile costellazione dello Scorpione (*Metam.* II 193-200):

Est locus, in geminos ubi brachia concavat arcus
Scorpius et cauda flexisque utrinque lacertis
porrigit in spatium signorum membra duorum:
hunc puer ut nigri madidum sudore veneni
vulnera curvata minitantem cuspidè vidit,
mentis inops gelida formidine lora remisit.

«Vi è un luogo dove curva le branche con duplice arco lo Scorpione; e abbraccia, piegando la coda e le membra, da una parte e dall'altra due spazi di costellazioni. Come il fanciullo lo vide grondante di nero veleno, che raggielano per lo spavento, lasciò cadere le briglie.»

Alla vista di questa costellazione, il cedimento di Fetonte è totale: egli perde il controllo dei cavalli solari e precipita rovinosamente. Questo modello può tutt'al più spiegare perché Dante abbia chiamato in causa proprio Fetonte accanto a Icaro per dare una misura della propria paura in quel volo nel vuoto, non certo una novità folgorante della scrittura dantesca.

D'altra parte, è pur vero che la connessione con Icaro e con Fetonte, nel xvii dell'*Inferno*, richiama la serie simbolica dei viaggi non consentiti dalla Grazia, e dunque anche il «folle volo» di Ulisse, mentre, bene o male, il viaggio sulla groppa di Gerione rientra nei piani divini, è un percorso compiuto avendo il senso dei limiti umani. Di fatto, sia Gerione compiuto avendo il senso

ricompariranno in momenti cruciali del racconto dantesco, fermando la loro profonda valenza simbolica: un elemento spesso alle radici di certi prelievi culturali dell'Alighieri. Il settima cornice in lui di fronte al passaggio del muro di fuoco del secondo regno (*Purg.* XXVII 20 ss.):

[...] Figliuol mio,
Ricorditi, ricorditi! E se io
sovresso Gerion ti guidai salvo,
che farò ora presso più a Dio?

A questo mito si associa anche l'altro, narrato ugualmente da Ovidio (*Metam.* IV 55-166), di un amore che resiste alla prova della morte, che il semplice nome dell'amato sembra riportare in vita, intatto, come nella leggenda dei due giovinetti babilonesi (vv. 34 ss.):

Quando mi vide star pur fermo e duro,
turbato un poco, disse: «Or vedi, figlio:
tra Beatrice e te è questo muro».

Come al nome di Tisbe apese il ciglio
Piramo in su la morte, e riguardolla,
allor che 'l gelso diventò vermiglio: *Becco - fucina* *Uò*
così, la mia durezza fatta solla [...] *tra tipo ≠ da prova*

A sua volta, Fetonte verrà chiamato in causa – per il desiderio e la paura con cui si rivolse alla madre per conoscere la verità intorno al proprio passato, su chi fosse realmente suo padre – nel momento in cui Dante di fronte a Cacciaguada è dominato dal timore e, insieme, dall'ansia di conoscere la verità sul proprio futuro, per i dolorosi accenni all'esilio via via capati durante il viaggio (*Par.* XVII 1 ss.):

Qual venne a Climenè, per accertarsi
di ciò ch'avea incontro a sé udito,
quei ch'ancor fa li padri ai figli scarsi;
tal era io.

Quanto a Ulisse, l'ultimo dei tanti richiami a questo che è per eccellenza il "doppio" di Dante, ma senza l'avallo della Grazia, si ha nel cielo delle Stelle fisse quando, contemplando dall'alto la Terra, Dante ribadisce l'empietà di quel viaggio, ormai totalmente persuaso della legittimità del proprio (*Par.* XXVII 79 ss.):

Da l'ora ch'io avea guardato prima,
i' vidi mosso me per tutto l'arco
che fa dal mezzo al fine il primo clima;
sì ch'io vedea di là da Gade il varco
folle d'Ulisse, e di qua presso il lito
nel qual si fecè Europa dolce carco.

Il richiamo finale va a un altro mito ovidiano (*Metam.* II 832-875), che può ricondurci finalmente al mostro da cui avevamo preso le mosse per questa carrellata tra le favole antiche. Dalle quali si distacca inesorabilmente la costruzione minuziosa, quasi dominata da un gotico *horror vacui*, della figura di Gerione. Essa, infatti, sembra assecondare nei minimi particolari le varie modalità della Frode, aderendo perfettamente ai meccanismi razionali punteggiati di scorpione. Dunque, una coda biforcuta, con due duplici la Frode: contro chi non si fida (i peccati puniti nelle tior del nono cerchio) e contro chi si fida (e sono i traditori ancor più lontana dalla mitografia classica e medievale: verso il piano intuitivo di un simbolo metamorfico e perflino ogni-
zione di Gerione: prima palombaro-notatore, successivamente barca fra terra e acqua, castoro all'agguato, scorpione minacciosamente balenante nell'aria. L'astratta triplicità della figura mitica, frecciando ogni grottesca moltiplicazione di membra. Al tempo stesso, l'eclettismo di Dante si misura in una fantastica contaminazione fra elementi classici, biblici e medievali, di tradizioni orali e insistenti figurative. S'aggiungano quei tratti realistici che alla «sozza imagine di froda» conferiscono l'impronta prevalente:

Un flusso di metamorfosi percorre, infatti, tutta la raffigurazione di Gerione: prima palombaro-notatore, successivamente barca fra terra e acqua, castoro all'agguato, scorpione minacciosamente balenante nell'aria. L'astratta triplicità della figura mitica, frecciando ogni grottesca moltiplicazione di membra. Al tempo stesso, l'eclettismo di Dante si misura in una fantastica contaminazione fra elementi classici, biblici e medievali, di tradizioni orali e insistenti figurative. S'aggiungano quei tratti realistici che alla «sozza imagine di froda» conferiscono l'impronta prevalente:

Dante e le figure del vero

quella di una zoologia da incubo, fra la sorniona attesa di un grosso castoro che punta la preda e il vibrare cadale di un enorme e insidioso artropode. Dietro quest'incarnazione teratologica della vitalità organica ai confini con l'inorganico, nell'intreccio di forme animali fra loro irriducibili (mammiferi, pesci, uccelli, rettili, aracnidi) e di oggetti materiali (burchi, tappeti, navicella), non si può non sospettare che - postosi di fronte all'universo della Frode - Dante abbia sognato il male nella sua quintessenza demoniaca; e quest'immagine egli l'abbia proprio trascritta da un sogno, ne sia quindi (come il Montale di *Iride*) piuttosto da un *monstrum medium* che l'autore. Con questo demurgo della Frode siamo evidentemente, di fronte a un caso-limite di rapporto libero coi modelli; ma i connotati della cultura di Dante rivelano misteri. Ben altra la patetica levità del Leopardi nostalgico della primavera o delle favole antiche.

Vanno aggiunti, ancora, altri dati di fondo complementari. Da un lato, si ha una sovrana maestria nel creare un alone di *radiance* intorno a citazioni isolate, o a sistemi di citazioni, che caricano il nuovo testo di un'energia derivante anche dal sapore complessivo del contesto originario, s'innescando del modello di partenza. D'altro canto, si coglie la capacità dantesca di trarre da testi male o solo parzialmente conosciuti (magari da minimi estratti, da *excerpta* o simili strumenti analogici) il significato profondo di un autore che, come tanti altri da lui nominati, sarebbe potuto restare un puro *status vocis*. Occorre distinguere bene: ci sono in Dante citazioni e citazioni, puntelli eruditi (specie nei trattati o nelle digressioni dottrinarie del poema), e invece fonti di irradiazione poetica.

A una tecnica più normale, di allusività letteraria, si può, per esempio, ricondurre il rifrangersi, in due luoghi della *Commedia*, del celebre esordio del racconto di Enea a Didone, quando l'eroe rievoca la distruzione e la fine di Troia (*Aen.* II 3 ss.):

Infandum, regina, iubes, renovare dolorem

[...]

Quis talia fando

[...] temperet a lacrimis?

4. Il mito delle «Atene celesti»

[...] Sed si tantus amor casus cognoscere nostros

quancquam animus meminisse horret luctuque refugit, incipiam.

«O regina, tu mi costringi a rinnovare un dolore indicibile [...] Chi, raccontando simili fatti, potrebbe astenersi dal piangere? [...] Ma se hai un desiderio così vivo di apprendere quali eventi abbiamo vissuto [...], anche se nel mio intimo ho orrore di rivivere quei ricordi e piuttosto vorrei chiudere nel lutto, comincerò il mio racconto.»

La prima eco si ha proprio all'inizio del secondo discorso pronunciato da Francesca da Rimini, col racconto dell'evento fatale (*Inf.* V 121 ss.):

105 V → Act 1 V

E quella a me: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore. Ma s' a conoscer la prima radice del nostro amor tu hai cotanto affetto, dirò come colui che piange e dice». → 105 XXI

Evidenti i riflessi di «dolorem», «meminisse» e «cognoscere» in [...] nostros» in «cotanto affetto» e «nostro amor» e «casus prima radice». Meno pacifica - nella prima terzina - la convivenza fra il tema virgiliano e la sentenza di Boezio nel *De consolatio- ne* («in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infor- tuno è quello d'aver conosciuto nel passato la felicità»), perché non c'è dubbio che il «dottore», cioè «la guida», sia Virgilio, presente alla scena. In altre parole, la sentenza boeziana si sovrappone non Dio troppo tardi conosciuto, anima del limbo logorata dall'assenza della potenza nel ricordo di altri luoghi dell'*Eneide*, dove una sventura alla Francesca non può chiamare qui in causa un libro che appartiene alla biblioteca mentale di Dante.